KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN IX

PIETER AERTSEN

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE
DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST
IM XVI. JAHRHUNDERT



KARL W. HIERSEMANN LEIPZIG 1908

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

IX

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

IX

JOHANNES SIEVERS

PIETER AERTSEN

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST IM XVI. JAHRHUNDERT

MIT 35 ABBILDUNGEN AUF 32 LICHTDRUCKTAFELN



VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN LEIPZIG 1908

PIETER AERTSEN

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST IM XVI. JAHRHUNDERT

VON JOHANNES SIEVERS

MIT 35 ABBILDUNGEN AUF 32 LICHTDRUCKTAFELN



VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN LEIPZIG 1908

Schol.
[illegible]
4
end. [illegible]

VORWORT

Die Anregung zu dieser Arbeit ist von meinem Lehrer Professor Adolf Goldschmidt ausgegangen. Ihm, wie Herrn Professor Karl Voll, bin ich für vielfache Förderung zu wärmstem Dank verpflichtet.

Bei der Zusammenstellung des Materiales in den Niederlanden ist mir die weitgehendste Unterstützung zu teil geworden. Vor allem schulde ich dem Direktor des Amsterdamer Rijksmuseums, Jonkheer B. W. F. van Riemsdijk, für zahlreiche Hinweise auf wichtige Kunstwerke, sowie dem Direktor des Rijksprenten-Kabinettes, Herrn E. W. Moes, für eine Fülle der wertvollsten Ratschläge aufrichtigen Dank. Nicht minder Herrn Dr. C. Hofstede de Groot im Haag, der mir in selbstlosester Weise seine reiche Notizensammlung zur Verfügung stellte und dadurch manchen Weg zeigte, der mir ohne ihn verborgen geblieben wäre. Der mir von den Herren Henri Hymans in Brüssel und Pol de Mont in Antwerpen gewährten Beihilfe sei in gleicher Dankbarkeit gedacht.



INHALTSVERZEICHNIS

VERZEICHNIS DER TAFELN

EINLEITUNG

Hinter dem Glanz, den die niederländische Kunst des XV. und XVII. Jahrhunderts ausstrahlt, bleibt das XVI. bescheiden im Schatten zurück. Und das ist verständlich: denn von den Künstlern dieser Epoche sind der Welt keine höchsten, abschließenden Leistungen hinterlassen.

Dafür beansprucht diese Zeit unser Interesse als Bindeglied zwischen der großen alten und der großen neuen Kunst, die mit vielverzweigten Wurzeln im XVI. Jahrhundert ruht, das jeden Darstellungskreis, freilich noch nicht scharf umgrenzt, geschaffen hat. Wie vielleicht keine zweite Einzelgattung läßt sich die Stilleben- und Genremalerei, die im XVI. Jahrhundert zum erstenmal selbständig auftritt, in ihrer Entwicklung zurückverfolgen. Als ihren Hauptvertreter dürfen wir Pieter Aertsen ansehen, den „grundlegenden Meister vlämischer Stillebenmalerei", wie ihn Abraham Bredius genannt hat.

Abgesehen von der verdienstvollen Arbeit de Roevers, die einen mehr archivalisch-katalogisierenden Charakter trägt, ist bisher noch nicht versucht worden, das Lebenswerk des Künstlers nach kritischen Gesichtspunkten darzustellen und womöglich durch bis dahin unbekannte Arbeiten von seiner Hand zu erweitern.

Die Rücksicht darauf, daß gerade für das Verstehen des Entwicklungsganges eine chronologisch geordnete Betrachtung des Lebenswerkes unerläßlich ist, mag die Form der vorliegenden Studie rechtfertigen.

DIE LITERATUR

Über die Lebenszeit Pieter Aertsens, den man wegen seiner Körpergröße meist kurzweg den „Langenpier" nannte, finden sich in der Literatur die verschiedensten Angaben. Aus Gründen, denen wir weiter unten näher treten werden, können wir heute seine Geburt in das Jahr 1508, seinen Tod in das Jahr 1575 verlegen[1].

[1] In erster Linie sei hierbei, wie für das Folgende, auf den grundlegenden Aufsatz N. de Roevers im 1. Heft des VII. Jahrgs. von „Oud-Holland": „Pieter Aertsz: gezegd Lange Pier, vermaard schilder" verwiesen.

Die ausführlichsten Nachrichten über ihn hat uns Karel van Mander hinterlassen[1], aber auch viele andere Chronisten nennen ihn unter den ersten Männern seines Vaterlandes. Schon Hadrianus Junius[2] rühmt in der „Batavia“ die Geschicklichkeit des Langenpier, junge Bauernmädchen darzustellen, und seine Kunst, Küchenstücke aus allerlei Geflügel, Fischen und Früchten aufzubauen. Valerius Andreas[3] schreibt in seiner Biographie des Petrus Opmeer[4], welche dessen „Martelaarsbook“ einleitet, Opmeer habe mit vielen Künstlern freundschaftlichen Umgang gepflegt; so mit Heemskerk, Petrus Longus, Floris u. a. m. Die Angabe, Opmeer sei zur Zeit der Religionsunruhen durch den Schout (Schultheiß) Petrus Longus nach Amsterdam zurückberufen worden, um die Erregung der Bürger zu dämpfen, kann sich nicht auf unseren Künstler beziehen. Die Register der Magistratspersonen weisen überhaupt diesen oder einen ähnlichen Namen nicht auf[5]. Von Opmeer selbst wird Aertsen noch im „Martelaarsbook“ zusammen mit Tethrodius, Blockland u. a. als Freund des Cornelius Musius[6] genannt. Ferner hebt Opmeer ausdrücklich hervor, daß er am Sterbebette Aertsens, dieses „zweiten Apelles“ gestanden hätte, wonach wir auf besonders herzliche Beziehungen zwischen den beiden Männern schließen dürfen. Auch findet er für die Zerstörung von Werken des Künstlers in den Tagen des Bildersturmes bitterklagende Worte und schließlich erwähnt er noch an einer anderen Stelle in der „Chronographia Petri Opmeri a mundi exordio ad sua“[7], ein lobendes

[1] „Le livre des peintres“ par Karel van Mander. Übersetzt von H. Hymans, 1884. „Das Leben der niederländischen und deutschen Maler“ von Karel van Mander. Übersetzt von Hanns Floerke, München und Leipzig bei G. Müller 1906.

[2] Hadriani Junii, Hornani, medici „Batavia“, Lugduni batavor. 1588.

[3] Het Nederlands Catholyk Martelaarsbook door Petrus Opmeer. Amsterdam. 1607.

[4] Petrus Opmeer * 1526, † 1594.

[5] Casparus Commelin, Beschrijvinge van Amsterdam; daselbst 1694. Die von Commelin gebrachte Liste der Magistratspersonen nennt für die in Frage stehende Zeit als Schout der Stadt:

10. Oktober 1542—14. April 1566 Willem Dirksz Bardaeus,
1566—1572 Pieter Gerbr. Ruysch.

Die Einsicht in die Originalregister des städt. Archives von Amsterdam ergab das gleiche, negative Resultat.

[6] Cornelius Musius * 13. Juni 1500, † 1572.

[7] Chronographia Petri Opmeri a mundi exordio ad sua. Coloniae 1625.

Urteil des Langenpier über ein berühmtes Werk des Rotterdamer Malers Joannes Einoutus, ein weiterer Beweis für die Wertschätzung, die Aertsen unter seinen Mitbürgern genoß. Johann Isaak Pontanus[1] widmet ihm in seiner Amsterdamer Stadtchronik eine längere Betrachtung, welche indes die engste Anlehnung an das Werk des Hadrianus Junius verrät. Eigner Zusatz ist wohl nur die Angabe, der Maler sei im Jahre 1573 gestorben, und diese Notiz ist deshalb interessant, weil wir schon hier einem Irrtum begegnen, der in der Folge von den meisten Chronisten übernommen wurde. Die kirchlichen Werke Pieter Aertsens werden sogar in der Dichtung gefeiert; so besingt sie Corn. Giselbert Plemp[2] mit schwungvollen Hexametern in seinen „Poëmata", und denkt wehmütig ihrer Zerstörung. Guicciardini[3] erwähnt bei Gelegenheit seiner Beschreibung der Niederlande unter den Malern Antwerpens neben Bol, Moro, Lambert Lombard, Floris und Breughel auch unseren Meister und spricht davon, daß dessen Hauptwerk, der Hochaltar der Frauenkirche zu Amsterdam, mit 2000 Kronen bezahlt wurde. Der Ruhm der Amsterdamer Altäre drang in die Ferne: ist doch das einzige, was Vasari[4] über des Künstlers Tätigkeit zu melden weiß, die Nachricht von jenem großen Altar und dessen Kaufpreis. In den Beschreibungen der Merkwürdigkeiten Amsterdams kehrt die Schilderung der für Kirchen geschaffenen und in denselben bewahrten Kunstwerke unseres Malers immer wieder. Auch Plemp[5] hat in dem Buch über seine Vaterstadt den Altar der Oudekerk nicht vergessen. Als Schöpfer der Glasfenster in derselben Kirche wird Aertsen zuerst von Dapper[6] und Fokkens[7] erwähnt, der Letztge-

[1] Rerum et urbis Amstelodamensium historia. Auctore Joh. Isacio Pontano, Amsterdam 1611.

[2] Cornelii Giselberti Amstelodamensis Plempii poëmata: partim iterum partim recens edita. Antverpiae 1631.

[3] Guicciardyn: „Belgium, dat is Nederlandt ofte Beschrijvinge derselvigen Provincien ende Steden." Amsterdam 1648.

[4] Vasari, Le vite de più eccellenti pittori, scultori, architetti. Firenze ed. Lemonier 1857.

[5] Amstels Oudheid etc. door Dr. P. Scheltema 6. Teil Amsterdam 1872, darin der Aufsatz: „Dr. Cornelis Gijsbertszoon Plemp en zijne Beschrijving van Amsterdam".

[6] Dapper, 2. Hälfte, XVII. Jahrdt., cf. Weissman, Anmerkung Nr. 5.

[7] Beschrijvinge der weydt-vermaarde Koopstadt Amsterdam etc. door M. Fokkens, Amsterdam 1662.

nannte berichtet noch über das Grab und die Grabschrift des Künstlers in der gleichen Kirche. Casparus Commelin[1] nennt irrtümlicherweise bei der Beschreibung der Glasmalereien einen gewissen Digman, doch dürfte dieser wohl nur für die technische Herstellung der Scheiben in Betracht kommen[2]. Die Reihe der bedeutenderen alten Chronisten schließt mit Wagenaar[3] ab: allein er bringt nichts Neues, sondern hält sich an Hadrianus Junius, übernimmt von Pontanus, neben anderem, das falsche Todesdatum und benutzt für die Erzählung von der Grabschrift des Künstlers den Commelin.

[1] Beschrijvinge van Amsterdam etc. door Casparus Commelin, Amsterdam 1694.

[2] A. W. Weissman, Zestiende-Eeuwsche Glasschilderkunst. Publikation der „Koninklijk Oudheidkundig Genootschap te Amsterdam".

[3] Amsterdam in zijne apkomst etc. door Jan Wagenaar, III. Band. Amsterdam 1767.

DAS LEBEN DES KÜNSTLERS

Mit Ausnahme verschiedener, mehr oder minder unwichtiger Anekdoten, die van Mander getreulich berichtet, sind uns nur wenige für die Jugend- und Entwicklungszeit des Künstlers bedeutsame Tatsachen bekannt. Erst mit dem Jahre 1535, in welchem er in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wird, kommen wir auf festeren Boden. Versuchen wir ein Bild seines Lebens bis zu diesem Zeitpunkte zu entwerfen.[1]

Ob Pieter Aertsen in Amsterdam geboren wurde, wohin seine Eltern von Purmerland[2] eingewandert waren, ist nicht sicher, aber wahrscheinlich, da ein späteres Protokoll den Künstler „geboorn poorter dieser stede"[3] nennt. Nach einem glücklichen Fund van den Brandens kann man heute seine Geburt mit Sicherheit in das Jahr 1508 verlegen, denn einem Antwerpener Notariatsprotokoll zufolge erklärte Aertsen am 20. Juni 1542 vierunddreißig Jahre alt zu sein.[4] — Als der Junge die Kinderzeit hinter sich hatte und in die Lehre gegeben werden mußte, wollte der Vater ihn sein eignes Handwerk, die Strumpfwirkerei erlernen lassen. Doch der Bursche hatte schon damals eine ausgesprochene Neigung zur Kunst und mit Hülfe seiner Mutter gelang es ihm, seinen Willen durchzusetzen: er kam zu Allart Claeß, „einem der besten Maler Amsterdams", wie van Mander versichert, in die Lehre. Gemälde dieses Künstlers sind uns leider nicht bekannt, nur eine Anzahl von Stichen dürfen wir auf ihn zurückführen. Nach diesen zu urteilen, scheint er nicht sonderlich originell gewesen zu sein; „er steht unter dem Einfluß Lukas van Leydens und der Kleinmeister, die er kopiert"[5]. Jedenfalls dürften sich in den Werken Pieter Aertsens keine Beziehungen zu diesen Arbeiten seines Lehrers finden lassen, die über die allgemeine Verwandtschaft innerhalb des

[1] Für das Folgende sind in erster Linie K. van Mander in den Übersetzungen von Hymans und Floerke, ferner die Untersuchungen van den Brandens und de Roevers benutzt.

[2] Purmerland (t), Landschaft und Dorf nördlich von Amsterdam.

[3] „Geborner Bürger dieser Stadt."

[4] cf. van den Branden, Geschiedenis der Antwerp. Schilderschool. Antwerpen 1883.

[5] H. W. Singer, Geschichte des Kupferstiches, Magdeburg und Leipzig, Niemann.

Zeitstiles hinausgehen. Mit siebzehn oder achtzehn Jahren, also um 1525, ging der junge Mann auf die Wanderschaft, deren erstes Ziel wir sogar kennen: es war das dem Herrn Jean de Hennin gehörige Kastell Boussu im Hennegau, weitberühmt durch seine Kunstsammlungen[1]. Der Schultheiß der Stadt Amsterdam soll dem angehenden Künstler einen Empfehlungsbrief auf den Weg dorthin mitgegeben haben. Es wäre natürlich äußerst interessant, zu wissen, an was für Kunstschätzen der junge Aertsen seinen Geschmack bilden konnte, da man diesen Eindrücken eine um so größere Bedeutung beimessen möchte, als sich in dem damals noch kunstarmen Amsterdam gewiß wenig Gelegenheit geboten hatte, bedeutende und vor allem fremde Werke kennen zu lernen. Leider gibt Vaernewyck[2], der das Schloß Boussu unter den Sehenswürdigkeiten der Niederlande rühmend hervorhebt, keinen eingehenden Bericht, er erwähnt nur, daß Kaiser Karl V. dem Herrn von Boussu um sonderlich getreuer Dienste halber, da er ihn als großen Kunstliebhaber kannte, einen zwölf Fuß hohen, silbernen Herkules verehrte, den er selbst 1540 von den Parisern zum Geschenk erhalten hatte. — Wie lange Aertsen im Kastell Boussu verweilte, wissen wir nicht. Wenn wir also seine Anwesenheit dort wie bemerkt ungefähr in das Jahr 1525 setzen, so vergehen zehn Jahre, bis wir endlich durch seine Aufnahme in die Antwerpener Lukasgilde wieder sichere Nachricht von ihm erhalten. Es tritt die Frage an uns heran: ist der Künstler in diesen Jahren, innerhalb welcher wir nichts von ihm hören, in Italien gewesen? Eine irgendwie sichere Antwort können wir darauf nicht geben. Urkundlich ist von einer solchen Reise nichts bekannt[3] und die Kunst des Meisters läßt keinen bestimmten Schluß zu, ob die in ihr ent-

[1] H. Hymans bemerkt in seiner Ausgabe des K. van Mander I, 354, I: Der Architekt des Schlosses war Jacques Dubroeucq. Der Grundstein wurde im März 1539 gelegt, 1544 wohnte Karl V. und 1549 Philipp II. auf Boussu. Das Schloß wurde wahrscheinlich 1555 im Kriege mit Frankreich zerstört. — Nach Hedicke, Rob.: „Jacques Dubroeucq von Mons" (Straßburg, Heitz 1904) begann 1539 ein Neubau des seit langem bestehenden Familienschlosses.

[2] Vaernewyck, Marcus van, De historie van Belgis oft Chronycke der Nederlandsche Oudheit. Antwerpen, Sleghers. 1665.

[3] In einem Aufsatz in der „Weltpost", Internationale Zeitschrift für alles Sammelwesen, 1887, Nr. 4, bespricht Th. v. Frimmel eine alte Notiz, wonach ein „Pietro Longo"

haltenen italienischen Elemente auf ein Studium der Renaissance in ihrem Vaterlande zurückzuführen oder ob sie nur der damals schon durchaus von italienischem Geiste erfüllten gleichzeitigen niederländischen Kunst entnommen sind.

Aus der Zeit vor 1535, dem Datum des Eintritts in die Lukasgilde von Antwerpen, ist uns noch eine Nachricht überliefert, nämlich daß Aertsen damals bei einem wallonischen Maler Jan Mandijn gewohnt habe. Von diesem hören wir nur noch einmal im Zusammenhang mit Aertsen: wie das schon oben erwähnte[1] Notariatsprotokoll berichtet, wurden beide am 20. Juni 1542 zur Abgabe ihres fachmännischen Urteils über Kunstwerke herangezogen. Leider dürfte es zurzeit noch nicht möglich sein, etwaige künstlerische Einflüsse Mandijns auf Aertsen klar zu legen, da über Jan Mandijns Werke selbst bisher Gesichertes nicht festgestellt werden konnte. Sollte er sich nur auf Vorwürfe in der Art des Bosch beschränkt haben[2], so ist ein Einfluß in weiterem Sinne auf Aertsen nicht anzunehmen, jedenfalls können wir vorerst aus dieser Tätigkeit unseres Künstlers bei Jan Mandijn keinerlei Schlüsse ziehen. — Im Jahre 1535 tritt also der siebenundzwanzigjährige Aertsen in den Kreis der fertigen Meister, leider ist uns aber von Arbeiten aus dieser Zeit bisher nichts bekannt geworden, denn das frühste uns erhaltene Bild stammt erst aus dem Jahre 1543. Die Chronik berichtet von zwei, für seine Person wahrscheinlich höchst wichtigen Ereignissen: am 23. Juni 1542 wird „Peter Aert Peterssone van Amsterdam, schildere" vom Stadtsekretär Antwerpens als „poorter", das heißt als Vollbürger in die Listen eingetragen, und im gleichen Jahre führt er Kathelijne van den Bueckeleere [oder Bueckeleer, Beuckelaer[3]], die Tochter von Cornelis und Christina van den Bogaerde, als Ehefrau heim. Ihr erster Sohn, der wie der

an der neuen Decke des großen Ratssaales im Dogenpalast von Venedig beschäftigt war. Wie der Verfasser selbst sagt, kann es sich höchstens um den Sohn unseres Meisters, Pieter Pietersz, den man auch den „Jongen Langepier" nannte, handeln, da die Ausmalung der Decke erst nach 1577 begonnen sein kann.

[1] cf. Seite 15.

[2] Dollmayrs Aufsatz über Hieronymus Bosch. Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Jahrgang 1898. Band XIX.

[3] cf. van den Branden. Nach de Roever: Beuckeler oder van den Beuckelaer.

Vater Pieter hieß, war damals bereits ein Jahr alt. — Die Frau mochte ein kleines Vermögen mit in die Ehe gebracht haben, wenigstens hören wir von dem Verkauf eines von ihrer Mutter ererbten Stück Landes, des „Grootakkers“, zwischen Antwerpen und Diest gelegen[1]. Auf jeden Fall dürfte der Maler schon früh in den Besitz eines hinreichenden Auskommens gelangt sein, denn bereits am 20. Dezember 1547 kauft er sich ein eignes Haus, „Vlaandern“ genannt, das auf dem Ochsenmarkt lag, und am 30. Januar 1550 das nicht weit davon entfernte Haus „Brabant“. Sein künstlerischer Ruf muß damals schon beträchtlich gewesen sein, sonst hätte er gewiß eine Bestellung, wie die auf den Stifteraltar des van der Biesthofje (s. S. 29) nicht bekommen. Dies geschah im Jahre 1546. Eine Anzahl von Schülern hat er zu jener Zeit in Antwerpen um sich gehabt, leider wissen wir die Daten ihres Eintritts in das Atelier des Meisters nicht immer. Wir kennen einige seiner Lehrjungen: Johannes Stradanus, der wahrscheinlich schon um 1540 bei ihm war, da er bereits 1545 Meister wurde, dann wird ein sonst unbekannter Fernand van Balen genannt, der 1546 eintrat, und ganz zuletzt sein Neffe Joachim Beuckelaer, der erst 1569 den Meistertitel empfing. An anderer Stelle[2] wird noch ein Kornelis Kornelisze Swan als Schüler des Langepier erwähnt.

Man sollte nun denken, daß unser Künstler, der sich so vielfach an seine neue Heimat Antwerpen gebunden hatte, von dort nicht wieder weggezogen wäre; trotzdem verließ er die Scheldestadt, um fortab bis an sein Lebensende in Amsterdam, wo er aufgewachsen, zu wohnen. Weder die unmittelbare Veranlassung noch der Zeitpunkt ist uns bekannt, nur Vermutungen lassen sich aussprechen. Van den Branden nimmt an, die Religionsunruhen des Jahres 1566 hätten den Künstler aus Antwerpen vertrieben, eine Meinung, die schon de Roever widerlegt hat; denn nach einer von ter Gouw veröffentlichten Notiz[3] wohnte Aertsen bereits 1557 wieder in Amsterdam auf dem Nieuwezijd-Achterburgwal, beim Kornelis-

[1] cf. van den Branden.

[2] Oud Holland VIII. 1890. Seite 217: „Het schildersregister van Jan Sysmus, Stads Doktor van Amsterdam“, door A. Bredius.

[3] J. ter Gouw, Geschiedenis van Amsterdam. Amsterdam, Holkema 1886. Aus Taxatie 1557, fol. 35.

Buyckensteeg, und im Jahr darauf ist er der Vormund seines 18jährigen Neffen Rieuwert[1]. Seine Übersiedlung mag vielmehr mit den großen Aufträgen zusammengehangen haben, die ihm von den Amsterdamer Behörden zuteil wurden. Eine Anekdote erzählt, der Maler habe die Bestellung auf den Altar für die Oude-Kerk deshalb bekommen, weil sich seine Kunst in einem Stilleben, dessen Hauptstück ein enthäuteter Ochsenkopf war, im hellsten Licht gezeigt hätte. Ein solches Bild[2] befand sich im Besitz des reichen Amsterdamer Kaufherrn Jacob Rauwaert, dem Gönner unseres Künstlers, und es wäre möglich, daß Rauwaert, der als Kunstsammler und Kaufmann gewiß weitgehende Verbindungen besaß, schon mit dem Maler in Verkehr stand und von ihm kaufte, als dieser noch in Antwerpen wohnte. Auf diese Weise könnten sich dann auch andere Bürger eine Meinung über Aertsens Kunst gebildet haben; daß man ihm, als einem Amsterdamer, gerne offizielle Aufträge zukommen ließ, ist ja verständlich. Wenn ferner unsere an den Fund der Nieuwebrucker „Anbetung" vom Jahre 1554 geknüpften Vermutungen richtig sind (s. S. 53ff.), nämlich in diesem Stück einen Überrest des Oude-Kerk-Altares zu sehen, so wäre hiermit der Zeitpunkt seiner Vollendung festgelegt. Die Bestellung würde dann etwa 1553 erfolgt sein. In diese Jahre fallen ohnehin andere große Arbeiten, so sind die Glasfenster der Oude-Kerk 1555 datiert. Es ist nun anzunehmen, daß der Künstler, der sowieso zur Besprechung mit seinen Auftraggebern nach Amsterdam gehen mußte, auch die Arbeit am Ort in Angriff genommen hat, vielleicht noch in der Absicht, später wieder nach Antwerpen zurückzukehren. Mit der Zeit entstanden aber immer neue Bande, die ihn zurückhielten. Wir können also seine endgültige Übersiedelung in die Vaterstadt ungefähr für das Jahr 1555 annehmen. Dieser Tausch wird ihm sicherlich viele Vorteile geboten haben, die um so größer gewesen sein müssen, als er doch bereits in Antwerpen in behaglichen Vermögensverhältnissen lebte. Seine Grundstücke ver-

[1] de Roever aus Weesboek VI, bl. 207.

[2] Greve, Die Quellen des K. v. Mander; K. v. Mander, Ausgabe Floerke, S. 331. Die von Floerke zitierte Anmerkung von Hymans zu dieser Stelle, daß in Neapel ein ähnliches Werk sei, konnte ich dort nicht kontrollieren. Conf. die Besprechung der dortigen Bilder auf Seite 124.

kaufte er bei seinem Wegzug nicht, das geschah erst lange nach seinem Tode durch seine Enkel im Jahre 1617[1]. Er mußte freilich schon damals für eine stattliche Familie sorgen, hatte er doch zu jener Zeit etwa drei Söhne und vier Töchter. Von Pieter wissen wir, daß er um 1540, und von Aert, daß er um 1550 geboren wurde, ein dritter, Dirk, mag erst um 1558, also nach der Übersiedlung, zur Welt gekommen sein. Diese drei wurden alle Maler[2]. Von einem vierten Sohn, dessen Namen nicht bekannt ist, besitzen wir nur die Kunde, daß er am 19. August 1568 in der Oude-Kerk beigesetzt wurde, und von Aertsens vier Töchtern hören wir erst in späteren Jahren, meist bei Gelegenheit ihrer Verheiratung. — Die langjährige Abwesenheit Aertsens von seiner Vaterstadt hatte den Verlust des Bürgerrechtes nach sich gezogen, dessen Wiedererwerbung offenbar einen mehrjährigen Aufenthalt am Platze voraussetzte. Denn so wie er in Antwerpen erst 1542 als „poorter" eingetragen wurde, nachdem er allein schon sieben Jahre Mitglied der Lukasgilde war, erfolgte seine Neuaufnahme in die Amsterdamer Bürgerschaft erst am 6. Juli 1563. Die städtischen Thesaurie Rekeningen enthalten die Notiz: „Van meester Pieter Aernts schilder, geboorn poorter dieser stede, en de syn poorterschap verwund hebben dij op ten 6ten July wederumme poorter geworden is, en de betalt vif Gulden, facit . . . . etc." — Die Rückkehr nach Amsterdam wurde für den Künstler von größter Bedeutung. Nach allem zu schließen, was die Schriftsteller jener Zeit über ihn gesagt haben, nach der Fülle von Aufträgen, die ihm von Körperschaften und Privatleuten zugingen, muß er einen hervorragenden Platz, vielleicht sogar den ersten, unter seinen Amsterdamer Kunstgenossen eingenommen haben.

Die beiden Hauptkirchen der Stadt verdankten ihm die Hochaltäre und einige Glasfenster, doch auch für andere Orte, wie Delft, Diest, Warmenhuijzen, malte er Altäre, die Kirchen und Klöster schmückten. Ebenso schenkten ihm die Gilden Vertrauen, so wissen wir, daß er noch 1570 den Rest der Bezahlung von

[1] v. d. Branden aus Scabin. Protokoll. der Stadt Antwerpen 1617. Vol. I. Fol. 183 ff.

[2] Näheres siehe bei de Roever.

der Bäckergilde für den St. Oberts-Altar in der Oude-Kerk zu fordern hatte. Stattlich ist die Anzahl der Bürger, die sich von Pieter Aertsen allerlei Bilder mit religiösen und genrehaften Darstellungen kauften, oder sich gar von ihm malen ließen. Sein bester Abnehmer (den man wirklich als den „Mäcen“ bezeichnen kann) scheint Jacob Rauwaert gewesen zu sein, wir hören von vielen Werken unseres Malers, die in seinen Besitz übergingen. De Roever glaubte sogar aus der großen Zahl schließen zu müssen, daß Rauwaert auch mit Bildern gehandelt habe. Das ist wahrscheinlich[1], doch könnte man sich ebensogut denken, daß ein Sammler wie Rauwaert gern möglichst viele Arbeiten des von ihm offenbar auch persönlich verehrten Künstlers besitzen wollte. — De Roever hat zahlreiche Notizen gesammelt, welche über die Käufer Aertsenscher Bilder, wie über diese selbst, Auskunft geben. Doch sind die Verkaufsberichte aus späteren Jahren natürlich nur mit Vorsicht zu benutzen, da gewiß manches Werk von anderer Hand aus Geschäftsgründen auf den beliebten Künstler zurückgeführt wurde. Zum mindesten wird wohl die Unterscheidung zwischen den Arbeiten des Vaters und seiner Söhne, die sicher in vielem dem Vorbild des Meisters folgten, nicht sonderlich genau eingehalten worden sein. Mit Ausnahme von Jacob Rauwaert kennen wir nicht viel Persönliches über die anderen Besitzer Aertsenscher Gemälde, so daß die Namen nur wenig bedeuten. Unter den Werken sind manche mit religiösen Vorwürfen genannt, meist werden es aber wohl Darstellungen jener Art gewesen sein, die einen alltäglichen Vorgang aus dem Leben in Haus und Küche in Verbindung mit einer kleinen, den Hintergrund füllenden biblischen Szene boten, wie wir das wiederholt kennen lernen werden. Sicherlich gehörten diese Bilder unseres Meisters, an denen ein größeres Publikum lebhaften Gefallen finden konnte, zu den ersten, die sich das Haus des Privatmannes im weiteren Umfange eroberten. Man könnte sich gerade dergleichen Stilleben und Küchendarstellungen beson-

[1] S. auch Floerke, Hanns, Studien zur niederländ. Kunstgeschichte: Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15—18 Jahrhundert. (München und Leipzig, Georg Müller 1905). Über Jacob Rauwaert auf Seite 164—167.

ders gut als Schmuck eines Speisezimmers vorstellen. Wenn überdies, wie van Mander ausdrücklich erwähnt, der Künstler seine Sachen um einen billigen Preis hergab, so erklärt sich ihre große Verbreitung noch leichter.

Auch Porträtaufträge erhielt der Meister, doch sind wir zurzeit leider nicht in der Lage, mit Sicherheit erhaltene Werke nachzuweisen. Aus einigen Notizen können wir wenigstens einen Rückschluß auf die Kreise ziehen, für die Aertsen arbeitete. So malte er das Bildnis des Haarlemer Bürgers Frans Claesz Loen[1], eines wohlhabenden Garnfabrikanten und Leinwandhändlers, der seinen Reichtum vor allem dem Handel mit Spanien verdankte. Von Amsterdam war er nach Haarlem übergesiedelt und als er dort am 24. Oktober 1605 starb, wurde das nach ihm benannte Hofje zur Aufnahme alter Frauen am Witte-Herensteeg in Haarlem aus seinem Nachlaß erbaut. — Eine zweite Notiz ist interessanter: ein Album von 1653, aus dem Besitz des Frans Banning Cocq, des bekannten Offiziers aus Rembrandts „Nachtwache", welches heute dem Jhr. de Graeff im Haag angehört, berichtet auf Seite 170[2], daß sich im Hause des Herrn van Purmerlant (das war Fr. Banning Cocq) zwei Bildnisse von der Hand des Langenpier befanden. Das eine stellte den Claes Cys, das andere seine Mutter, Maria Claes Cysdr., dar. Auch dieser Auftrag spricht für das Ansehen Aertsens, dessen Kunst in den vornehmen Familien gesucht war.

Immer spärlicher werden die Nachrichten über die letzten Lebensjahre des Künstlers. Seine erste Wohnung auf dem Achterburgwal behielt er nicht bei, wie sich aus dem Rentenbuch des St. Pietersgasthuis ergibt. Nach dessen Eintragung hat er auf dem Kerkhof, dem jetzigen Oude-Kerksplein gewohnt, oder, wie ter Gouw berichtet, auf dem Oudezijdsvoorburgwal, ebenfalls in der Nähe der Kirche, die seine Hauptwerke bewahrte. In jenem Hause auf dem Oudezijdsvoorburgwal wird wenigstens seine Witwe noch 1578 erwähnt: möglich, daß der Künstler, wie in Antwerpen, so auch in seiner Vaterstadt, mehrere Häuser besaß.

[1] Allan, F., Geschiedenis van Haarlem, 1888. S. auch die Besprechung auf S. 136.

[2] Herrn Dr. W. Valentiner verdanke ich einen genauen Auszug der Textstelle.

Der Bildersturm im Schreckensjahr 1566 hat sicherlich auf die fruchtbare Tätigkeit unseres Meisters lähmend gewirkt; ein Stück seines Lebens mußte für den schaffensfreudigen Mann mit der Vernichtung seiner Hauptwerke dahingehen. Es ist allzu erklärlich, daß Aertsen den Verlust dieser ihm teuren Arbeiten nicht mehr verwand. Van Mander berichtet das ausdrücklich: der Künstler brachte sich sogar in Lebensgefahr, weil er jenen „Kunstfeinden“ gegenüber diese Barbarei aufs bitterste verurteilte.

Ein paar Angaben, die für den Menschen Pieter Aertsen nicht viel sagen, vermerken die Archive noch: Im Jahre 1569 wird er bei der Nachlaßprüfung des Harmen Matthijsz Saftleven genannt[1], am 25. Juli 1572 ist er Zeuge bei der Testamentsniederlegung des Ehepaares Pieter und Lucie Adriaensz vor dem Notar Cornelis Hamerode[2], und am 11. Januar 1573 in der gleichen Funktion bei seinem Freunde, dem Oud-Burgemeester Hendrik Cornelisz van Marcken[3].

Am 2. Juni 1575 ist der Meister gestorben. — Am Tage darauf ward er im Buitenlandsvaarders-Chor der Oude-Kerk begraben, unter feierlichem Glockengeläut. Das hatte Jacob Rauwaert für den toten Freund bestellt. Getreulich meldet das Begräbnisbuch der Oude-Kerk, daß Pieter, der Sohn, die Kosten der Bestattung seines Vaters mit vier Gulden und sieben Stübern bezahlt hat. Dabei findet sich der Zusatz: „Groot Klock, Jacob Rauwaert, 6 Gulden“.

Die Gruft, in der auch später seine Frau und Kinder beigesetzt wurden, trug neben der Hausmarke des Künstlers, dem Dreizack, und den Anfangsbuchstaben seines Namens, entsprechend der oft benutzten Signaturfassung, einen Vers:

„De meester schilder Lange Pier,
Met bei zijn zonen liggen hier;
Zeer kloeke schilders, oud bejaart,
Blijven t'zaam, in konst vermaart[4].“

[1] de Roever aus Weesboek IX. 122.

[2] de Roever aus Weeskamer, Lade 60.

[3] de Roever aus Weeskamer, Lade 154.

[4] cf. de Roever. Die Fassung wird verschieden überliefert. Cf. auch Commelins Beschrijving van Amsterdam. 1694.

Im siebzehnten Jahrhundert, als die Schrift zu verlöschen drohte, wurde sie aufs neue in den Stein gemeißelt.

Ein gesichertes Porträt Pieter Aertsens besitzen wir nicht. In der Hymansschen Übersetzung des K. v. Mander ist irrtümlicherweise das Bild des ältesten Sohnes Pieter Pietersz in einem Stich von H. Hondius, als das seines Vaters gebracht. Auch eine in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel aufbewahrte silberne Medaille mit der Umschrift: „Petrus Aertsz, aetat. LV 1560", hat mit unserem Meister nichts zu tun. Wie mir Henri Hymans freundlichst mitteilte, handelt es sich bei dem Dargestellten um einen Kirchenvorsteher der Kirche Unserer lieben Frau in Brügge. Aber die de Jonghsche van Mander-Ausgabe vom Jahre 1764 zeigt auf Tafel U_3 in einem Stich von Jan Ladmiral als das Porträt Pieter Aertsens den Kopf eines mageren, bartlosen Mannes, ähnlich, wie wir ihn auf verschiedenen Aertsenschen Bildern finden. Möglich sogar, daß ein solcher besonders charakteristischer Kopf in einem Gemälde für ein Porträt des Malers angesehen wurde und dem Stecher zum Vorbild gedient hat. Immerhin könnte man sich den Künstler wohl so vorstellen, als den Menschen, von dem van Mander[1] sagt:

„Er war ein Mann, der wenig von sich selbst hielt und sehr einfach und bäuerisch aussah, so daß ihn niemand für einen so großen Künstler gehalten haben würde, hätten seine Werke nicht so laut für ihn gezeugt."

[1] C. v. Mander, Übersetzung von H. Floerke.

DIE GEBRÄUCHLICHEN SIGNATUREN PIETER AERTSENS.

ZUR UNTERSCHEIDUNG:

DIE SIGNATUREN VON PIETER PIETERSZ UND AERT PIETERSZ (nach de Roever).



Pieter Pietersz.

Aert Pietersz.

DIE GEMÄLDE DES KÜNSTLERS

Frühwerke des Künstlers waren bisher nicht bekannt oder vielmehr nicht beachtet. Zwar nannte de Roever, wie es auch urkundlich überliefert ist, das Jahr 1546 für die Entstehung eines Altares in der Stiftung Jan van der Biests zu Antwerpen[1] doch das Werk selbst war unbekannt und so gut wie vergessen. Die Wiederauffindung des Altares bot mir erst die Handhabe, eine noch frühere Arbeit des Meisters zu bestimmen. Mit der Besprechung dieser mag begonnen werden, um die zeitliche Folge zu wahren.

Das Museum zu Lille besitzt unter No. 1046 ein Bild, welches eine holländische Bäuerin darstellt (s. Tafel 1). Es wird in der Galerie als „Fermière hollandaise" von unbekanntem Meister bezeichnet, ist auf Holz gemalt und annähernd 95 cm hoch und 65 cm breit. Die Erhaltung ist mangelhaft.

Eine alte Bäuerin, fast lebensgroße Halbfigur, hält mit beiden Händen eine Holzmolle, in der ein paar Butterstücke liegen. Hinter ihr sind kleine Holztonnen aufgebaut, vorn links steht ein Eierkorb, rechts ein hölzerner, milchgefüllter Eimer. Hellblauer, weißbewölkter Himmel bildet den Hintergrund, nur die linke, obere Ecke füllt ein vorspringender Mauerpfeiler aus starkgefugten, roten Steinen. Eine gelblich-weiße Haube, die tief über Stirn und Schläfen gezogen ist und oben in zwei hornartige, seitliche Spitzen ausläuft, bedeckt den Kopf der Alten. Sie trägt ein ziegelrotes Kleid, das jedoch nur an wenigen Stellen sichtbar wird, denn den Rock verbirgt fast ganz eine schwarze Schürze, ein gleichfarbiges Westchen läßt nur die Nestlung des Mieders frei. Die Ärmel stecken bis über die Ellbogen in schmutzig-violetten Stulpen, ein gefälteltes Stückchen des weißen Hemdes sieht aus dem Halsausschnitt hervor. Dieser kräftige Akkord, verstärkt durch die warme, rote Färbung des Mauerpfeilers, steht in bewußtem Gegensatz zu den übrigen, durchweg kühlen Tönen: so zu den hellgrau-braunen Tonnen, dem gelblichen Eierkorb, der weißen Milch im Eimer und dem luftigen hellen Himmel. Vorausgesetzt, daß die vielfachen Übermalungen des Bildes nicht auch hier im Spiel sind, wäre gerade

[1] v. d. Branden, Geschiedenis der Antwerp. Schilderschool. Antwerpen 1883.



ALTE BÄUERIN
Lille, Museum



diese frische hellblaue Färbung des Himmels hervorzuheben, an deren Stelle später meist ein etwas schmutzig grünlich-blauer Ton tritt.

Die Haltung der Frau wirkt gezwungen und unbeholfen, die Verkürzung des über die Molle greifenden linken Armes ist dem Maler nicht geglückt. Die Figur ist eingezwängt und an der Bewegung behindert, so dicht sind die umgebenden Dinge herangeschoben. Hierdurch erscheint dann der Ellbogen unnatürlich in die Höhe gedrückt, die Funktion des Armes wird nicht deutlich. Auch das Zufassen der Hände ist nicht überzeugend, es zeigt sich hier bereits ein dem Künstler eigentümlicher Zug, der ihn nie verläßt: man möchte annehmen, daß diese Hände gezeichnet wurden, bevor noch ein Gegenstand in ihnen lag. Ihre Stellung ist zwar richtig, die Finger sind wohl gekrümmt, aber die Illusion des festen Zugreifens, des engen Zusammenschlusses von Hand und Gegenstand wird nicht erweckt, man glaubt, aus diesen Händen das Gefaßte wieder herausnehmen zu können, ohne daß sich die Haltung der Finger verändert. — Die Stärke des Künstlers offenbart erst der Kopf. Mit einem unerbittlichen Naturalismus ist der Maler all' diesen Runzeln und Furchen nachgegangen, hat er den eingefallenen Mund, die mageren Wangen mit den hervortretenden Backenknochen studiert und ganz besonders den Hals, unter dessen welker Haut die Schlüsselbeinansätze wie die Knorpel der Kehle klar hervortreten. Und doch ist die Gefahr, auf den Weg technischer Kunststückchen zu geraten, vermieden. Bei aller Unbeholfenheit der Stellung, dem leeren Ins-Weite-Starren der Augen liegt etwas von Würde in der Dargestellten: dieser feste, geschlossene Mund, die klaren, großen Augen reden eine deutliche Sprache vom Kampf mit den Mühen des Lebens. — Beim Studium des Bildes wiesen die angedeuteten Charakteristika immer wieder auf Aertsensche Arbeiten hin. Die zwischen allerlei Gegenständen eingezwängte Figur, die ungelenke Armhaltung, das Nichtzufassen der Hände, schließlich auch das Thema der Darstellung ließen zahlreiche Parallelen zu anderen Werken des Künstlers ziehen. Ganz besonders erinnerte aber der Kopf der Alten an jene anbetenden Frauen auf den Außenflügeln des Antwerpener

van der Biest-Altares von 1546, den ich kurz vorher kennen gelernt hatte (s. die Tafeln 2, 3, 4). Auf Grund der stilistischen Verwandtschaft mit diesem Stück glaubte ich das Liller Bild als ein Werk Pieter Aertsens ansehen und seine Entstehung zeitlich in die Nähe des Altares, wenn auch früher, ansetzen zu müssen. Diese Vermutung wurde nachträglich durch die Auffindung der freilich kaum noch lesbaren Bezeichnung, ein wenig oberhalb der Mitte des unteren Bildrandes, bestätigt. Über der noch leidlich kenntlichen Dreizackmarke fand sich die Jahreszahl, welche ich als „1543“ las. Auch im Falle einer Unsicherheit in betreff der letzten Ziffer würde sich aus den schon angedeuteten Stilgründen eine annähernd entsprechende Datierung mit Sicherheit ergeben.

Bereits in diesem ersten Bild tritt uns Aertsen als ein Neuerer entgegen, das zeigt ein Blick auf die gleichzeitigen ähnlichen Werke anderer Künstler innerhalb der Profanmalerei. Die rein genrehafte Richtung wird im ersten Drittel des XVI. Jahrhunderts vor allem durch die Advokaten- und Geldwechslerbilder des Quinten Metsys und seiner Nachfolger wie Marinus von Roymerswaele vertreten. Aertsen übernimmt zwar in dem Halbfigurenbild das herkömmliche Kompositionsschema, schafft sich aber ein eignes und neues Darstellungsgebiet. Metsys und seine Schüler schilderten in ihren Werken Vertreter des Bürgerstandes in Ausübung ihres Berufes; Aertsen wählt den Bauern zum Modell. In der Komposition hatte sich die Metsysschule von dem alten Schema, das schon Petrus Cristus in seinem „Eligiusbild“ benutzte, nicht entfernt: hinter einem Tisch, der den unteren Bildteil einnimmt, Halbfiguren, und dicht an sie herangerückt, die Zimmerwand mit allerlei Gerät als fester Abschluß. Wie es auch seinem Vorwurf eher entspricht, hat nun Aertsen zunächst die Szene ins Freie verlegt. Man bemerkt keinerlei Andeutung von Landschaft, keine Horizontlinie, nur den Himmel; ganz allein, eng an die Seite gerückt, steht ein Mauerpfeiler. Dieses völlige Abweichen vom lange beibehaltenen Schema dürfte der Künstler wohl nicht aus sich selbst geschöpft haben: es ist ohne die von Italien ausgehende Strömung wahrscheinlich nicht denkbar. Der Weg führt speziell zu venetianischen Vorbildern, zu Darstellungen aus der heiligen Geschichte und zu

Porträts, die eine gleiche Behandlung des Hintergrundes aufweisen. Dieser Hintergrund besteht aus dem kontrastierenden Zusammenwirken von Mauerwerk und Fensteröffnung. Das Bild bietet den national-niederländischen Vorwurf, ausgedrückt in der fremden, neuen Sprache.

Nach den Forschungen van den Brandens stiftete 1546 der Antwerpener Seifensieder und Schöffe Jan van der Biest einen Flügelaltar von der Hand Pieter Aertsens in sein neugegründetes „van der Biest-Hofje", das zum Heim für sechszehn alte Frauen und eine Magd zu ihrer Bedienung bestimmt war. Durch die Notiz bei de Roever auf dieses Werk hingewiesen, gelang es mir, es nach vielen Schwierigkeiten in dem Stifte Bogaerts-Torfs zu Antwerpen zu finden. Die alte Stiftung Jan van der Biests war in dieser weitaus größeren, modernen Anstalt aufgegangen: meine Vermutung, daß auch das alte Inventar seinen Weg in das neue Haus genommen haben dürfte, wurde bestätigt. Zunächst fand ich nur das Mittelstück in einen Barockaltar eingelassen, der jetzt verhängt in einem früher als Hauskapelle benutzten Schlafsaal steht. Alle Fragen nach den Flügeln, die auf Grund der Überlieferung, wie nach den am Innenrahmen erhaltenen Angeln dagewesen sein mußten, blieben erfolglos. Endlich förderte eine mir von der städtischen Stiftsverwaltung freundlichst gestattete Untersuchung des auf dem Dachboden angesammelten Hausrates auch die Flügel zutage[1].

Der Altar (s. die Tafeln 2, 3, 4) mit ausgeschweiftem oberen Abschluß hat eine größte Höhe von 1,45 m und eine Breite von 1,29 m bei geschlossenen Flügeln. Er zeigt auf jeder Außenflügelseite je sechs kniende alte Frauen; rechts vom Hl. Franciscus, links vom Hl. Wilhelm von Malewael patronisiert. Die Szene ist in einer Art offenen Halle gedacht, links und rechts stehen einfache Pfeiler, sie tragen einen mit skulpiertem Flechtband gezierten Architrav. Der Fußboden setzt sich aus großen, viereckigen, perspektivisch verlaufenden Fliesen zusammen, ein grünlich-blauer, bewölkter Himmel bildet den Hintergrund für die Figuren, die Angabe einer Horizontlinie fehlt. Äußerst charakteristisch sind

[1] Nach Abschluß vorliegender Arbeit teilt mir Herr Prof. Pol de Mont freundlichst mit, daß der Altar neuerdings restauriert u. als Leihgabe in der Antwerpener Galerie ausgestellt ist.

die knieenden Frauen. Sie tragen durchweg große, weiße, faltige Hauben, deren Zipfel, ausgenommen bei zwei etwas jüngeren, noch unter dem Kinn herumgelegt sind und einen Teil des Rückens wie der Schultern decken. Einige haben ihre grauen Kleiderröcke umgeschlagen, wohl zur Schonung des Stoffes beim Niederknien, man sieht das helle, pelzartig gestreifte Futter. Die Köpfe zeigen wieder den scharfen Blick des Künstlers für die Eigentümlichkeiten des Alters; auf ihre nahe Verwandtschaft mit dem Kopf des Liller Bäuerinnenbildes wurde schon oben hingewiesen. Vortrefflich sind die Hände, das Harte, Verarbeitete der leichtgekrümmten Finger. Inmitten der rechten Flügelgruppe steht der Hl. Franciscus, ein junger Mönch, beide Hände segnend erhoben, sein Kopf ist geneigt, der Ausdruck etwas weichlich posierend. Kräftiger ist der Hl. Wilhelm auf der Gegenseite gelungen; seinen Kopf deckt ein Stahlhelm, die Linke hält eine wehende, rotgrüne Fahne, die Rechte mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger erhebt sich wie zum Segen. Diese Gegenüberstellung der beiden Heiligengestalten gibt einen eigenartigen Zusammenklang: das etwas Weich-Passive des Franciscus mit seinem leicht gesenkten Haupt, auf der anderen Seite der impulsive Hl. Wilhelm, Kopf und Helm im scharfen Profil. Die ganze Komposition ist in der Einfachheit ihrer Anordnung, den warm lebendig aufgefaßten Figuren der alten Frauen und dem kräftigen Zusammenschluß der Gruppe von entschiedener Größe.

Bei geöffneten Flügeln erblickt man die Kreuzigung Christi als Mittelbild, auf dem linken Innenflügel Johannes den Evangelisten, auf dem rechten Johannes Baptista mit dem Stifter Jan van der Biest, im Hintergrund die Taufe Christi und die Predigt Johannes des Täufers.

Betrachten wir zuerst das Hauptstück, die Kreuzigung (s. Tafel 4). Christus zwischen den beiden Schächern; am Stamm des Kreuzes Magdalena, die Rechte auf das Salbgefäß gestützt[1].

[1] Bemerkt sei, daß hinter der knieenden Magdalena ein menschlicher Fuß, sowie der untere Teil zweier Pferdebeine sichtbar ist. Allenfalls ließe sich vermuten, wenn es auch stark verzeichnet wäre, daß der menschliche Fuß dem Führer des Pferdes zugehört. Dagegen sind die Pferdebeine völlig unmotiviert. Diese Partie ist aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich anders gedacht gewesen. Vielleicht sind bei der Umänderung der Figuren diese Dinge als „Füllung“ aus Bequemlichkeitsgründen stehen gelassen.



FLÜGELALTAR
(Außenseiten der Flügel)
Antwerpen, Stift Bogaerts-Torfs





FLÜGELALTAR

(Innenseiten der Flügel)

Antwerpen, Stift Bogaerts-Torfs





FLÜGELALTAR

(Mittelstück)

Antwerpen, Stift Bogaerts-Torfs



Von links her naht Maria, in Begleitung zweier Frauen, noch weiter zur Ecke scheint eine dritte zu knien. Beide Hände über der Brust gekreuzt, kommt von rechts Johannes heran. Zwischen diesen Figuren sieht man römische Reiter mit Lanzen und Feldzeichen; das Pferd des vordersten Kriegers mit den geschlossenen Augen, unter dem man sich wohl den Hauptmann zu denken hat, wird von einem Mann am Zaum geführt. Ein Berittener neben ihm auf einem Pferd mit weit vorgestrecktem Kopf trägt einen Rundschild, in dessen Mitte sich ein großes lateinisches A, die Signatur des Künstlers, findet. Im Hintergrund Krieger zu Pferde und zu Fuß, die in der Richtung auf die hochgelegene Stadt abziehen, in der rechten Ecke würfeln drei Kriegsknechte um das Gewand Christi. Der Himmel ist wild zerrissen, schwarze Vögel umflattern die Kreuze.

Das Bild kommt über eine gewisse Steifheit nicht hinaus; die Komposition hält sich, wie wir weiter unten sehen werden, an das damals allgemein übliche Schema. Im einzelnen sind die Figuren höchst ausdruckslos und unschön in der Bewegung. Die Kreuzigung ist ein typisches Produkt der italienisierenden Moderichtung, wie wir sie ähnlich in zahlreichen Arbeiten anderer Meister, z. B. von Coxie, Scorel usw. besitzen. Betrachten wir nur einmal die in der Bonner Sammlung bewahrte „Kreuzigung" von Jan van Scorel, ein mit der Jahreszahl 1530 datiertes Bild. Die Vergleichspunkte sind zahlreich. Zunächst folgt die Anordnung der Kreuze bei beiden Künstlern dem üblichen Kanon. Christus in der Mitte, von vorn gesehen, das Kreuz des vom Beschauer linken Schächers schräg in das Bild hineingeschoben, der rechte dagegen fast ausschließlich vom Rücken sichtbar, in stark verzerrter Bewegung. Bei Aertsen zeigen die Schächerkreuze noch eine nach hintenüber geneigte Aufstellung, wodurch die Raumillusion wächst. Hinter dem Kreuz Christi und dasselbe umschlingend kniet Magdalena; links eine Gruppe, rechts eine Einzelperson. Sehr gleichartig sind die Hintergrundfiguren, die römischen Reiter, deren Lanzen und Feldzeichen sich scharf vom Himmel abheben, die galoppierenden Pferde mit den dicken, zur Seite gewandten Hälsen. Die Krieger sind in heftiger Bewegung und ziehen in fluchtartiger Eile davon.

Der Macht des italienisierenden Zeitgeschmackes ist reichlich Tribut gezollt. Man betrachte die Stoffbehandlung, z. B. an der Gestalt der Maria, ihr Körper verschwindet unter dieser Flut des Gewandes, diesen schweren, gewundenen Falten. Ebenso unglücklich drapiert ist Magdalena, deren Kleidung nur lose umgehängt zu sein scheint, während die Gewandung des Johannes einfach und glaubhaft wirkt. Im Kolorit ist von der alten Zeit nichts übrig geblieben; kaum sind noch einige ungebrochene Farben verwandt, es herrscht die Mischfarbe, der unausgesprochene, changierende Ton. Den Kopf Marias bedeckt ein weißes Tuch, aus dem Grau des Mantels kommen die leicht olivgrün getönten Ärmel des Kleides hervor, über sie sind goldgelbliche Stulpen gezogen. Die erste der sie begleitenden Frauen hat violetten Kopfschmuck und einen goldbräunlichen Mantel, die Kleiderärmel sind oliv, der Überwurf des in der Ecke knienden Mädchens ist violettrot. Magdalena trägt ein grünliches Unterkleid, gelbe Ärmel mit rotbräunlichen Schatten, das Flechtbandmuster an ihrem Salbgefäß ist orangerot. Mantel und Gewand des Johannes sind rot, verschieden abgetönt, dagegen steht häßlich das unangenehme Ziegelrot des Kriegsknechtes in der rechten Ecke. Überdies ist auch noch der Führer des Pferdes hinter dem Kreuz mit rotem Koller bekleidet. Über die Brust des rechten Schächers hängt ein gelbes Tuch mit Schatten, die ins Rötlichbraune und weiterhin ins Rostrote spielen. Unter einem olivgrünen Mantel wird der tief blaugrüne Panzerkoller des Hauptmanns sichtbar, die Gewandärmel sind hellgelb. Stark auf den Effekt hin ist das Inkarnat behandelt. Das Gesicht Christi scheint blaugrau angelaufen zu sein, die Arme zeigen dicke, blaue Adern, der Nabel, die Seitenwunde sowie die Fußzehen spielen ins Grünliche. Fettige, rosafarbene Fleckchen, die einen gewissen Schminkton haben, deuten die Gesichter der Reiter an. Grünblau ist der Himmel, mit gut gemalten weißen, sich zusammenballenden Wolken, ein leuchtender, horizontaler Streifen hellt das Dunkel auf. — Charakteristisch für den Künstler und in dessen späterer Entwicklung immer wieder zu beobachten ist die rundliche, an weiches Gefieder erinnernde Behandlung von Kraut- und Blattwerk. Ebenso der Typus seiner Menschen, speziell der in kleineren Dimen-

sionen gehaltenen, wie sie also besonders bei Hintergrundstaffagen und kleinfigurigen Bildern vorkommen. Es sind dies magere, hohe Gestalten, mit langen, schlotternden Gliedern, sehr schmalen und dünnen Köpfen, die Gesichter meist von Vollbärten umrahmt, ihr Gang ist mehr ein Vorwärtsstolpern. Die abziehenden Soldaten auf vorliegendem Bild lassen diese Eigentümlichkeiten am besten erkennen, aber selbst die Gruppe der Maria mit ihren Frauen hat jenen etwas zögernden, unsicheren Gang. Der Beschauer kann das unangenehme Gefühl nicht unterdrücken, daß die Figuren vorwärts oder rückwärts umfallen müssen.

Der rechte Innenflügel zeigt, wie schon bemerkt, das Porträt des Stifters mit seinem Patron Johannes dem Täufer (s. Tafel 3). Jan van der Biest, ein bartloser, lockiger Mann in mittleren Jahren, kniet vor einem Tabouret, auf dessen olivgrüner Decke das Gebetbuch liegt. Sein Blick ist auf den Kreuzigungsvorgang des Mittelbildes gerichtet zu denken. Das Wappen, drei schwarze, gebrochene Balken in weißem Felde, in der oberen linken Ecke ein rotes Kreuz, lehnt vor ihm gegen das Tabouret. Sein langes Gewand ist bläulich-violett getönt, vom Leibgurt hängt eine orangerote Tasche herab. Hinter ihm steht der Täufer mit langem Haar und Bart, den Kopf zu dem Lämmchen niedergebeugt, das er auf dem linken Arm trägt. Die rechte Hand faßt die Kreuzesfahne, ein weinroter Mantel umhüllt die Gestalt. Ein wenig weiter sieht man die Taufe Christi: vor Johannes kniet der Heiland, neben ihm halten zwei Engel, die merkwürdige Schmetterlingsflügel mit rosaschwarzgelben Tupfen haben, die Gewandstücke. — Ganz zurück ist die Predigt des Täufers dargestellt, der, hinter einer primitiven Baumkanzel stehend — einem quer zwischen zwei Bäumen befestigten Ast — zu seiner Gemeinde spricht. In einer rosa-gelben Gloriole erscheint hoch oben Gottvater, mit der Rechten segnend, vor ihm, ebenfalls in einer kleinen, runden Glorie, schwebt die Taube des Hl. Geistes herab. Unter den um den Täufer versammelten Zuhörern begegnen wir wieder jenen langen, hageren Gesellen mit den eiförmigen Schädeln. Auch ohne daß sie, wie hier, eine bestimmte Rolle spielen, scheinen diese kleinen Figuren in der Zeit des Romanismus zum Füllen und Beleben der Hinter-

gründe sehr beliebt gewesen zu sein, denn man findet vielfach ähnlich schlanke Gestalten, die in der Hast der Bewegung dem Stolpern nahe sind. — Die Behandlung des Baumschlages ist deutlich zu erkennen: das weiche und runde Laub hat etwas Leichtes, das, wie oben bemerkt, an Vogelfedern erinnert, oft sind die Stämme der Bäume bis zum Boden herab mit dünnem Grün bewachsen. Ein besonders gutes Beispiel bietet der Baum rechts von dem predigenden Täufer. — Einige der besprochenen Punkte weisen in stärkerem Maße auf italienische Vorbilder zurück, so denkt man bei dem segnenden Gottvater in der Gloriole etwa an die gleichen Darstellungen in Raffaels Loggien. Die kleinen, beweglichen Figuren, die von niederländischen Malern, wie Scorel, Heemskerk etc., allgemein übernommen wurden, mögen ihren Ursprung in Werken Signorellis, Raffaels und Michelangelos haben. Jene mit Blattwerk umsponnenen Baumstämme sind dagegen besonders in der venetianischen Kunst beliebt; man ziehe — von vielem anderen abgesehen — etwa den Stich nach dem untergegangenen Gemälde Tizians, „Ermordung des Petrus Martyr“, von 1530 herbei. Dort findet man auch die paarweis sich überschneidenden Bäume, wie wir sie auf Aertsenschen Arbeiten noch oft kennen lernen werden.

Der linke Flügel (s. Tafel 3) zeigt den zweiten Namensheiligen des Stifters, Johannes den Evangelisten auf Patmos, das Buch auf dem Schoß, die Feder in der Hand. Neben ihm der Adler, der Schreibfutteral und Tintenfaß seines Gebieters an einem Schnürchen im Schnabel trägt. Mit der rechten Klaue greift das Tier an einen runden Metallschild, welcher einen Löwen als Halter des oben beschriebenen Stifterwappens mit der Umschrift: „S. Jan van den Biest“ aufweist. Über dem Apostel hat sich der Himmel geöffnet, in violett-rosa und gelben Farbtönen leuchtet die Gestalt der Madonna hervor: auf der Mondsichel stehend, einen Sternenkranz über ihrem Haupte, faltet sie betend die Hände, ihr zu Füßen ein fürchterlicher Drache mit sieben Köpfen, Flügeln und Klauen. Zur Gestaltung dieser Szene dürfte der Künstler wohl durch die gleiche Darstellung auf Dürers Apokalypse, Blatt XI, angeregt worden sein. Die Anordnung ist durchaus übereinstimmend, oben

Gottvater, darunter die Engel mit dem auf einem Tuch sitzenden Christkind, weiter Maria auf der Mondsichel mit dem Strahlenkranz und rechts von ihr der Drache. Freilich zeigt die Ausführung keine dürerische, sondern raffaelische Empfindung. Die Figur des Evangelisten ist aus mehr als einem Grunde interessant. In ziegelrotem Gewande, den grauen Mantel über den Unterkörper geschlagen, sitzt er da; den Kopf leicht zu der Erscheinung emporgewandt, die Linke hält das Buch auf dem Schoß fest, die Rechte erhebt die Feder, eine Gebärde, die das Nachdenken unterstützen soll. Das rechte Bein ist weit vorgestreckt, das linke im Knie stark gebogen und zurückgestellt. Das Bestreben ist offenkundig, der Gestalt des Evangelisten eine möglichst vielsagende, repräsentative Haltung und Gebärde zu verleihen, die uns aber ganz im Gegenteil eher keck und übermütig erscheint. Deutlich läßt diese Figur den Niederschlag italienischer Formensprache erkennen, denn das Bestreben, erhöhten Ausdruck durch verstärkte Bewegung zu geben, ist eben italienisch. Auch in diesem Johannes dürfen wir einen Abglanz jener Welt neuen Lebens erkennen, die Michelangelo in der sixtinischen Decke geschaffen hat. Und greifen wir im Werk unseres Aertsen um ein Jahrzehnt vor, so finden wir im Amsterdamer „Eiertanz" eine in der Bewegung aufs engste dem Johannes verwandte Figur, nämlich den lustigen Bauernburschen, der das eine Bein von sich streckt und zurückgelehnt den Krug erhebt, während er den Mund zum Scherzen öffnet. Das italienische Formenkleid hat in der Evangelistenfigur des vorliegenden Altarflügels das Bäuerlich-Gesunde nicht verhüllen können, deshalb erscheint uns der Heilige ja so unheilig! Wenn der Künstler im „Eiertanz" mit den gleichen Mitteln am richtigen Platze steht, so ist er da eben, dem Stoffe nach, in seinem nationalen Element; der Augenblick ist gekommen, wo die Form im Inhalt aufgeht. — Der Altar bildet ein wichtiges Dokument für die Entwicklung Aertsens. Die Kreuzigung zeigte einfach die enge Anlehnung an die gleichzeitigen, italienisierenden Modearbeiten, der Flügel mit Johannes dem Evangelisten verriet das Ringen mit der neuen Anschauung, wohingegen das Außenbild in der Darstellung der alten Frauen bereits eine Verschmelzung beider Elemente, näm-

lich der nationalen Eigenart und des italienischen Formalismus, erkennen ließ.

Erst aus dem Jahre 1550, also vier Jahre später, besitzen wir wieder ein datiertes Gemälde, das „Bauernfest" im Wiener Hofmuseum. Auf Grund stilistischer Verwandtschaft glaube ich aber in die Zeit zwischen diesem Werk und dem van der Biest-Altar noch ein Bild einschieben zu dürfen, das dem Altar zweifellos nahe steht. Es befindet sich, richtig bezeichnet, unter No. 163 in der Gemäldegalerie zu Braunschweig und wird „Geflügelhändler" benannt (s. Tafel 5). Eine alte Frau und ein junger Mann sitzen zwischen allerlei Marktwaren. Den Hintergrund bildet links oben ein Mauerpfeiler, weiter rechts, bis zum Gürtel sichtbar, ein junges Mädchen, ganz hinten Bäume, zwischen ihnen eine Mühle. — Das an und für sich nicht sonderlich erfreuliche Stück gibt einen klaren Begriff von dem Kampfe des Künstlers mit dem Raumproblem. Mag auch zwischen diesem Werk und der „Bäuerin" des Liller Museums eine Reihe von uns unbekannten Arbeiten liegen, so ist es hier doch möglich, den Versuch zu beobachten, aus dem Genrebild mit Halbfiguren in das mit ganzen Figuren überzugehen. Bezeichnend für die Zwischenstufe, die das Braunschweiger Bild einnimmt, ist, daß man beim ersten Blick nur die Oberkörper der Gestalten zu sehen vermeint. Erst nach einiger Zeit bemerkt man die recht ungeschickt arrangierten unteren Partien. — Die Komposition birgt manches Neue. Das Kühnste ist zweifellos die Rückenfigur des sitzenden Händlers, für die man in den Niederlanden zu diesen Zeiten wohl schwerlich ein Vorbild finden dürfte. Das hat eben die revolutionäre Macht der aus dem Süden gekommenen, neuen Botschaft gezeitigt; auch für solche bescheidenen Versuche mögen Schöpfungen wie die Sklaven Michelangelos an der sixtinischen Decke die erste Anregung gegeben haben. — Einen sitzenden, lebhaft bewegten Mann nicht allein, sondern als Glied einer Gruppe zu geben, diese Aufgabe stellt sich der Künstler, dessen Gedankengang bei der Lösung des Problemes man in dem Braunschweiger Bild verfolgen zu können glaubt. Wie ließen sich die beiden Hauptfiguren miteinander in Beziehung bringen, ohne daß sich ein allzu schematisches Gegen-



Phot.: F. Bruckmann, A.-G., München

GEFLÜGELHÄNDLER

Braunschweig, herzogl. Museum



über, z. B. von zwei Profilfiguren, ergab? Der ziemlich en face gesehenen Alten setzt Aertsen die Rückenfigur des jungen Mannes entgegen; durch die Abwendung vom Beschauer soll sich die Zugehörigkeit zur Gruppe aussprechen, während der gezwungen ins Profil gebrachte Kopf wieder eine Konzession an den Betrachtenden darstellt: ein Dilemma, über das die Kräfte des Malers noch nicht hinweghelfen. Durch den absoluten Raummangel wirken die verkürzten Körperteile ganz unglücklich, die Häufung von allerlei Beiwerk deckt auch den kleinsten Raum zu und engt die Gestalten vollständig ein, jede Bewegungsmöglichkeit scheint ihnen genommen zu sein. Man hat das fatale Empfinden, Silhouetten ausgeschnitten und auf eine Fläche geklebt zu sehen. Darin nicht allein, auch in anderem finden wir stilistische Berührungspunkte mit dem Liller Bild, so deutet der Kopf der alten Frau auf zeitliche Nähe. Auch hier die Freude am Herausarbeiten von Furchen und Runzeln des Gesichtes, von Muskeln und Sehnen des Halses, doch ist der starre Ausdruck um einige Grade gemildert. Nicht übel gelang das junge Mädchen im Hintergrund, der halb vom Rücken gesehene Oberkörper mit dem leicht über die Schulter zurückgewandten Kopf. Sie zeigt die dritte Stellungsmöglichkeit und verstärkt den Eindruck des von Figur zu Figur sorgfältig Berechneten. An die Komposition des Liller Bildes läßt der auch hier in der oberen linken Ecke angeordnete Mauerpfeiler denken; die Auflösung seiner Silhouette durch allerlei Blattwerk entspricht der Vorliebe die Bäume bis tief zum Stammbeginn grün bewachsen darzustellen — Die Farben sind hart und kühl: recht unangenehm wirkt die weiße Jackenweste des Burschen mit ihren verwaschenen, violetten Schatten, die zwischen blaugrau und violett changierende Schürze der Alten, ihr weißes Brusttuch sowie die gleichfalls weißen Hemdsärmel, die aus der gelben Jacke hervorkommen. Die Kleidung des jungen Mädchens weist eine graue Weste und blaue, ins violett spielende Ärmel auf. Aus diesen indifferenten Farben knallen die roten Ärmel und Strümpfe des Burschen etwas roh heraus. Der Himmel ist dünn hellblau getönt und weiß bewölkt; die Hintergrundsbäume sind frisch hellgrün und nur sehr dünn aufgepinselt, so daß sie fast wie später, gegen die ursprüngliche Absicht, hinein-

gesetzt erscheinen. Das Blattwerk ist kleinlich gelockt, die beiden sich überschneidenden Bäume fehlen nicht. Signatur oder Jahreszahl ließen sich nicht finden, doch mögen sie durch die an den Rändern besonders starken Übermalungen verdeckt worden sein. In Rücksicht auf die verschiedenen, dem Liller Bild verwandten Züge, sowie auf die Entwicklungsstufe, welche das Braunschweiger Bild im Werk des Meisters einnimmt, möchte ich seine Entstehung in die Jahre zwischen 1545 und 1550 verlegen.

Das in der Reihe nun folgende „Bauernfest" im Wiener Hofmuseum (s. Tafel 6), ein auf Eichenholz gemaltes, 85 cm hohes und 171 cm breites Bild, trägt als Datum der Entstehung die Jahreszahl 1550. Zwei Bauern und eine Bäuerin sitzen im Vordergrund hinter einem runden Tisch, links davon sind zwei Männer mit der Bereitung des Essens beschäftigt. Hinter der Mittelgruppe blickt man in das Zimmer eines gartenhausähnlichen Gebäudes, in dem um eine weißgedeckte Tafel verschiedene Gäste sitzen. Rechts vom Hause tanzende und ruhende Paare.

In räumlicher Beziehung ist hier ein entschiedener Fortschritt zu bemerken: die Hauptfiguren sind in ihrer Größe reduziert, die Dinge nicht mehr allzudicht aneinandergerückt: die Furcht, auch nur den kleinsten Raum unausgefüllt zu lassen, scheint gewichen zu sein. Das Hauptinteresse beansprucht aber das Bild aus dem Grunde, weil es das ungezwungene fröhliche Treiben einer Schar von Landleuten behandelt. Der Künstler stellt also den Bauern nicht mehr ausschließlich in seiner beruflichen Tätigkeit dar, und damit greift er ein Thema wieder auf, wie es vor ihm von Cornelis Metsys zum Gegenstand kleinerer Kompositionen gemacht worden war. Ein Vorwurf wie dessen „Bauernschlägerei" gehört demselben Darstellungskreis an.

Die groben, unwirschen Bauernköpfe sind noch unmittelbarer beobachtet als bisher: besonders die beiden Köche links und die zwei Männer am Tisch sind von köstlicher Naturwahrheit. In diesen Gesichtern mit den klobigen Nasen, den dicken Lippen, dem ungeschnittenen Lockenhaar, das manchmal noch den Eindruck der Kopfbedeckung aufweist, ist nichts verschönt. Aber noch mehr ist beobachtet, man sehe nur, wie sich die bäuerliche Dummpfiffig-



Phot.: J. Löwy, Wien

BAUERNFEST

Wien, k. k. Kunsthistor. Hofmuseum



keit des Mannes am Kessel ausdrückt. Aus gegenständlichen Gründen ist der in der oberen rechten Ecke dargestellte Tanz interessant, an dem nicht nur Bauern, sondern offenbar auch Edelleute, vornehme Herren teilnehmen. Ihre Kleidung, ein Wams mit abstehenden Schößen, kleine Pluderhosen, Barett und Degen, unterscheidet sie, ebenso wie die Vollbärte, von den Bauern. Einer der Kavaliere, herablassend genug seine Huld einer simplen Bäuerin zu schenken, hat sich neben der Wand des Häuschens einen Platz zum Kosen ausgesucht. Unter den Leuten in der kleinen Stube befindet sich ein ernster Mann, mit großem, schwarzen Bart, in pelzverbrämtem Gewand, einen Federhut auf dem Kopf, der gar düster dreinschaut und sich wenig um seine lustige Nachbarin kümmert, die sich ihm mit dem Krug in der Hand zuwendet. Dieser bärtige Mann, der aus der Menge der wenig individuellen Köpfe merkwürdig herausfällt, soll vielleicht eine bestimmte Persönlichkeit in mehr porträtmäßigem Sinne darstellen.

In der Fülle neuer Bewegungsmotive und ihrer künstlerisch annehmbaren Wiedergabe ist ein gewaltiger Fortschritt zu verzeichnen, nur einzelne Züge erinnern an dergleichen Plumpheiten, wie wir sie mehrfach auf den oben besprochenen Bildern kennen lernten. Ein wenig mahnt die Armhaltung des jungen Mannes am vorderen Tisch, der ungelenk mit herausgedrücktem Ellbogen zu seiner Nachbarin hinüberlangt, an die Stellung der Liller Bäuerin. Etwas steif und gliederpuppenhaft bleibt freilich das meiste, z. B. die tanzenden Bauern. Desto erfreulicher wirkt dann eine so reizend komponierte Gruppe wie die des Edelmannes mit seinem Liebchen am Fuß des Gartenhauses. — Der Baumschlag ist nach dem alten Rezept gemacht, womöglich noch kleinlicher wie sonst, an Mimosengezweig erinnernd, und auch die laubumwachsenen Stämme wie die kreuzweis überschnittenen Bäume finden sich wieder. Sehr weich ist der Blick auf den grünen Dorfbusch mit dem Kirchturm darin. Das Auge wird um so leichter und weiter hinausgeführt, weil auf der linken Seite des Häuschens durch einen Bretterzaun mit kleiner Pforte dem Blick ein Ziel gesetzt ist. Vom Himmel, der sich im Ton schon mehr dem Grünblau nähert, heben sich schwarze, flatternde Vögel ab. Der Ge-

samtfarbton beruht im wesentlichen auf dem in den Männerkleidern vorherrschenden Rot und dem kräftigen Grün von Gras und Baumschlag. Die Technik ist sicher; mit großer Bestimmtheit sind malerische Feinheiten, wie z. B. die Lichtreflexe auf den Weingläsern, zum Ausdruck gebracht. Daß ich in einer Zeichnung der Dresdener Sammlung (s. Tafel 31) eine Vorstudie zum Wiener Bild sehe, wird bei Besprechung der Zeichnungen näher ausgeführt werden.

Ein dem Wiener Bauernfest in erster Linie gegenständlich verwandtes Bild, das aber auch zeitlich nicht viel später entstanden sein dürfte, konnte ich im Brüsseler Privatbesitz, in der Sammlung des Herrn P. Dansette, für unseren Meister bestimmen. Leider war es mir seinerzeit unmöglich, das Werk irgendwie genauer zu untersuchen; ich muß also die Frage nach Signatur und Datierung vorerst offen lassen. Das annähernd 1 m breite und 80 cm hohe Bild führte die Bezeichnung „Kermesse villageoise“ von unbekanntem Meister (s. Tafel 7). Es fällt durch einen außerordentlichen Reichtum an Figuren und zahllose, verschiedene Szenen auf. Den Schauplatz bildet ein Dorfanger, die Mitte des Bildes nimmt der Dorfteich ein, hinter ihm, auf einer kleinen Bodenerhöhung, steht eine Kapelle. Der vielfach geteilte Raum weist eine Fülle von Szenen auf, die mehr oder minder lose mit dem Hauptthema, nämlich dem Kirchweihfest, zusammenhängen; dieser eigentlich wichtigste Vorgang spielt sich im Hintergrund ab. Aus der tiefer gelegenen Ortschaft kommt eine Prozession, deren Spitze bereits an der Kapelle vorbeigezogen ist. Durch das Gezweig der Bäume erkennt man die Bauernhäuser des Dorfes, vor ihnen stehen einige Zuschauergruppen, etwas weiter rückwärts balgen sich, unbekümmert um die Kirchenfeier, ein paar Bauern. Nach der Mitte des Platzes zu Buden mit Kinderspielzeug, Fähnchen, Trommeln usw.

Analog dem, was wir beim Wiener Bauernfest beobachteten, sind die Festteilnehmer hier ebenfalls in Bauern und Edelleute geschieden. Der niedliche Zug, der die „Annäherung“ der Vertreter beider Stände am deutlichsten charakterisiert, findet sich auch hier: noble Herren spazieren mit den bäuerlichen Schönen einher. Ganz im Vordergrund eine ältere, dunkelgekleidete Frau



KIRMES
Brüssel, Smlg. Dansette



in Begleitung von drei kleinen blonden Knaben, im Mittelgrund tanzen sechs Paare nach den Klängen eines Dudelsackes. Mit Ausnahme eines Herren in schwarzem Wams und rotgeschlitzten Pumphosen sind die Tänzer bartlose, einfach gekleidete Bauern in grauen, schmutzig-olivgrünen und mattroten Kleidern. Auf die Insassen des Planwagens eilt mit bittender Gebärde von rechts her eine Frau mit einem Knaben zu, die zu dem Bettler gehört, der weiter vorn auf dem Weg sitzt, vor sich den mit Steinen gegen das Wegfliegen beschwerten Bettelbrief, seine Konzession. Es bleibt noch eine merkwürdige Szene übrig: durch das Wasser des Teiches reitet auf einem Schimmel ein Mann mit schwarzem Bart und Hut, dunkelgrau-violettem Wams, in der Rechten einen Stock. Er wendet den Kopf zurück zu einem rotröckigen, rotbemützten Mädchen, das, ihn umschlingend, hinter ihm auf dem Pferd sitzt.

Die Zuschreibung des Bildes an Aertsen läßt sich Punkt für Punkt aus stilistischer und gegenständlicher Übereinstimmung mit seinen anderen Werken belegen. Im Vergleich zu dem Wiener Bauernfest ist eine bedeutende Fortentwicklung zu erkennen. Der Blick des Künstlers für die malerischen Reize seiner Umgebung hat sich erheblich geschärft, die Freude am Leben und Treiben des Volkes spricht aus jedem Pinselstrich: Können und Sehen hält besser Schritt. Von dem Schema des Wiener Bauernfestes, das im weiteren Sinne immer noch als Halbfigurenbild mit Hintergrundszene aufgefaßt werden kann, ist er abgegangen. Die Figuren des Vordergrundes stehen vollkommen frei und unüberschnitten, von Kopf bis Fuß sichtbar, die größten, am weitesten vorgerückten mögen eine durchschnittliche Höhe von 15 cm haben, die kleinen Gestalten der Prozession eine solche von 4—5 cm. Ihr Typus ist der bekannte: große, schlanke Gestalten mit etwas unbeholfenen Bewegungen und meist harter Kopfdrehung: besonders jene Stellung, die den Körper im Profil, den Kopf en face erscheinen läßt, ist beliebt. Immerhin haben die Personen des vorliegenden Bildes das Puppenhafte sehr abgestreift, manchmal besitzen sie sogar, wie jene alte Frau mit den Knaben im Vordergrunde, etwas entschieden Würdevolles. Neue Dinge hat der Maler in den Kreis seiner Darstellung aufgenommen, bezw. ihnen über die äußerliche

Form hinaus einen persönlicheren Zug gegeben. So hatte er zwar schon auf der Antwerpener Kreuzigung Pferde gebracht, aber so italienisch-konventionell wie möglich. Dagegen wirken dann diese beiden müden Bauerngäule vor dem Wagen, auch selbst der etwas theatralisch durch das Wasser galoppierende Schimmel, durchaus neu. Einen Hund gab es bereits auf dem Wiener Bilde, freilich nur einen ruhig stehenden, hier geht der Künstler weiter und versucht, ein paar im Wasser herumspringende Hunde darzustellen, ein dritter wird von einem kleinen Jungen an einer Schnur gehalten. Von großem Reichtum ist die Vegetation, freilich ohne jede Abwechslung. Der Maler kann sich gar nicht genug tun, nach seiner Art sogar die Baumstämme in ein weiches Laubkleid zu hüllen, überall wuchern am Boden kleine Sträucher, meist von etwas phantastischer Gattung, denn ihre an Kiefernkrummholz erinnernden Stämmchen stehen in merkwürdigem Gegensatz zu den unnatürlich weich-runden Blättern, die an rankende Pflanzen denken lassen. Die Stellung des nach Damenart auf dem Pferd sitzenden Lenkers des Wagens verwendet der Künstler, wie wir weiter unten sehen werden, immer wieder, ebenso gehört der alte Bettler zu seinen beliebtesten Figuren. (Vgl. auch Tafel 9 und 10.)

Vor allem hat es Aertsen verstanden, den Dingen in größerem Maße ihre farbigen Reize abzugewinnen. Er malt Wasser und versucht sich nicht ohne Glück an der Aufgabe, das Spiegelbild eines Hundes in den Fluten erscheinen zu lassen. Allerliebste Wirkungen erreicht er besonders in den Gehölzdurchblicken und ihrer Abtönung vom kräftigen Grün bis zum zarten Silber. Er beobachtet die gelbbraune Sandfarbe in den ausgefahrenen Wagenspuren und deutet mit außerordentlicher Leichtigkeit das bunte Geflimmer von all dem Tand an, den die Buden bergen. Der farbige Gesamteindruck ist harmonisch, das vom tiefen Grünblau bis zum hellen Silberton abschattierte Laubwerk gibt den Grundakkord, in den sich das vorherrschende Rot und Schwarz der Gewänder gut einfügt.

In den alten Auktionsverzeichnissen kommen Aertsensche Bilder mit den Titeln „Kirmes“, oder „Kirmes mit viel Gewühl“ d. h. „mit viel Volk“, wiederholt vor, am ehesten dürfte sich aber wohl die von de Roever im Verzeichnis der verlorenen Arbeiten ge-

brachte Notiz auf das besprochene Werk beziehen: „1738 Verkooping 21 Juli Brüssel, (Hoet I) Een processie en Boerenkermis vol figuren, 43 Gulden“. —

Durch eine freundliche Mitteilung des Herrn Dr. Axel J. Romdahl wurde ich darauf aufmerksam gemacht, daß die Universitäts-Gemälde-Sammlung zu Upsala ein niederländisches Küchenstück eines unbekannten Meisters des XVI. Jahrhunderts besäße. Hierdurch veranlaßt, besuchte ich bei Gelegenheit eines Aufenthaltes in Stockholm auch das benachbarte Upsala. In der kleinen dortigen Sammlung fand ich das Bild[1], ein großes, 169 cm breites und 124 cm hohes, auf Holz gemaltes Stück (s. Tafel 8). Fast die ganze Bildfläche wird von einem budenartigen Schuppen eingenommen; einfache Holzstützen tragen ein schräges Schindeldach. Am Gebälk und einer horizontal herausragenden Stange hängen, wie es in einer Fleischerbude zu sein pflegt, zahlreiche Teile geschlachteter Tiere, auf einem vielleicht als Ladentisch gedachten Unterbau ein fast abgehäuteter Ochsenkopf, Schweinsfüße, geräucherte Fische und verschiedene Würste. Nahe am unteren Rand steht auf einem Schemel eine Schüssel mit geronnenem Fett, in der rechten, vorderen Ecke ein Henkelkorb. Die Anordnung der Gegenstände ist so getroffen, daß zwischen den Stützbalken immer ein Durchblick freibleibt. Ganz links eine kleine fensterartige Öffnung, in der Mitte ein größerer Landschaftsausschnitt, rechts der Blick in das Innere eines Hauses, unter dem man sich vielleicht die Wohnung des Metzgers zu denken hat. An verschiedenen Stellen des Holzwerkes sind Zeichnungen und Inschriften angebracht. Ganz links über dem Kammerfenster ein angeklebter Zettel, darauf zwei abgeschnittene Hände[2] und eine nicht klar zu deutende Inschrift. Weiter nach rechts sind an dem ersten Stützpfeiler die Buchstaben

[1] Der Katalog (Carl Rupert Nyblom, Upsala 1902) gibt die Maße mit 1,67 × 1,23 an. Die obigen Zahlen sind das Resultat eigener Messung. — Das Bild stammt aus der Sammlung der Königin Christina, in die es als Beutestück aus Bayern gelangte. Es wurde vermutungsweise dem Joachim Beuckelaer zugeschrieben. Vgl. auch den Aufsatz von August Hahr: „Gammalflamsk Konst i Upsala Universitets Tafvelsamling“ in der Festschrift für Henrik Schück 1905. Stockholm, Hugo Gebers Verlag.

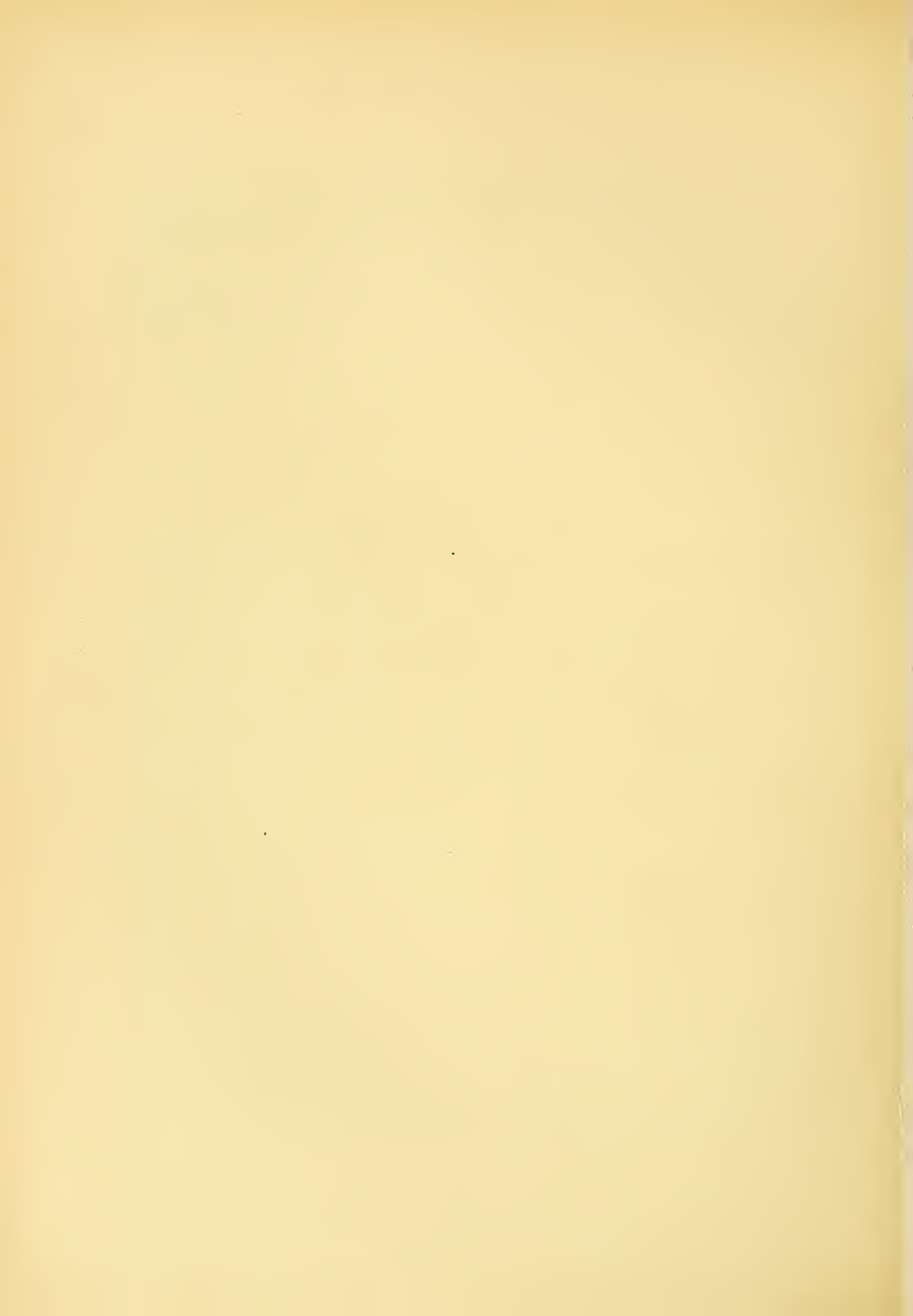
[2] Man könnte an die abgeschnittene Hand des Riesen Brabo, das Wahrzeichen Antwerpens, denken.

G und B, zwischen ihnen ein dem Treff-As gleichendes Dreiblatt angemalt, unter diesem eine runde Schelle, wie sie gleichfalls im Kartenspiel vorkommt. Darüber ein liegendes, weißes Kreuz, an das sich rechts und links je zwei parallele, senkrechte Striche anschließen. Am Eckpfeiler rechts die dünn aufgemalte Bezeichnung: „1551, 10 Martius". Über das Dach hinaus ragt eine Stange, sie trägt auf einer Tafel folgende Ankündigung: „Hier achter is erve te coope terstõt mette coeyẽ elck syn gerief oft teenemale 154." Das heißt, wie mir Herr Professor P. de Mont freundlichst mitteilte, wörtlich übersetzt: „Hier hinten ist ein Erbe zu kaufen (d. h. ein Ackerland), sogleich mitsamt den Kühen, jedem nach Bedarf, oder auf einmal alles zusammen." Die beigefügte Zahl ist in ihrer Bedeutung unklar, vielleicht soll sie die Angabe des Wertes oder Preises darstellen? Dies ist nicht die einzige Frage, die ich in bezug auf die eben angeführten Malereien und Buchstaben unbeantwortet lassen muß, noch wichtiger ist die Erklärung der Buchstaben G und B, da man versucht ist, in ihnen die Anfangsbuchstaben des Künstlernamens zu sehen. Das halte ich nun für ausgeschlossen. Zunächst gehören diese Buchstaben nach ihrer Anbringung und der gleichen Malweise zweifellos zu den übrigen Zeichen, vor allem dem Treff und der Schelle. Diese Dinge zusammengenommen bedeuten sicher keine Künstlersignatur, umsoweniger, als auch die parallelen und gekreuzten Striche ein wenig weiter oben, mit einzubeziehen sind. Überdies spricht auch die Art der Schrift gegen solche Annahme. Wenn der Künstler eine Signatur, d. h. eine rein persönliche Bemerkung, die mit der Darstellung an sich nichts zu tun hat, geben wollte, hätte er sich wahrscheinlich derselben, absichtlich schwachen und nicht auf den ersten Blick zu findenden Schrift bedient, wie wir sie auf dem gleichen Bilde bei der Angabe von Jahr und Tag der Vollendung sehen. Der Maler hat eine Verkaufsbude, das beweist das Plakat, so wie er sie sah, zum Vorwurf genommen. Wäre es nicht möglich, daß er da getreulich solche Kritzeleien, die zufällig oder mit bestimmter Bedeutung für die Bude und ihren Inhalt daran waren, mit kopiert hätte? Schon das Streben nach möglichster Belebung jeder toten Fläche könnte ihn dazu bewogen haben. Aller Wahrscheinlichkeit nach würde



FLEISCHBUDE

Upsala, Universitäts-Gemälde-Smlg.



ein genauer Kenner der Kulturgeschichte jener Zeit auch zur Erklärung dieser Zeichen imstande sein. Auf keinen Fall vermag ich in den beiden Buchstaben eine Künstlersignatur zu erkennen[1]. Diese Erwägungen sollten vorweg angestellt werden, ohne Rücksicht auf die stilistischen Gründe, die mich im Verlauf der Untersuchung zu der Überzeugung brachten, ein Werk Pieter Aertsens vor mir zu haben.

Etwas völlig Neues ist in den Kreis der Dinge getreten, welche der Künstler der Darstellung für würdig erachtet: es ist das rohe Fleisch. Bisher hat weder Aertsen, noch ein anderer Künstler einen Blick für die malerischen Reize gehabt, die das Fleisch des geschlachteten und zerteilten Tieres bietet. Um so erstaunlicher ist es, daß gleich dieser erste Versuch so wenig zaghaft ausgefallen ist, daß der Maler das Thema mit einer Gründlichkeit abhandelt, die eine fast lückenlose Zusammenstellung aller Möglichkeiten bietet. Denn unter wieviel Formen wird der Vorwurf ausgeführt! Am linken Eckpfeiler hängt die Hälfte eines der Länge nach zerteilten Ochsens herab, vom Unterschenkel bis zu den ersten Halswirbeln sichtbar. Man erkennt die geschwungene Linie des Rückgrates, die Reihe der Wirbel, die Rippen des Brustkorbes und die Fettpartien der Bauchhöhle. Mit Augen, deren Schärfe an die Arbeit des photographischen Apparates denken läßt, ist der Künstler den schwierigen Modellierungen des Körperinnerns nachgegangen, wie er auch den zartesten Farbabtönungen folgte, welche die Vereinigung von Knochen, Fleisch und Fett ergab, jedes wieder reich nuanciert. Auf der Bank darunter liegt eine Keule, in der Ansicht der Schnittfläche gesehen, ein Muster subtilster Arbeit. Hier konnte einzig und allein die Farbe sprechen, und es ist in der Tat verblüffend, was der Maler in der Differenzierung dieser Schichten von Haut und Fett, der Klarlegung der den Knochen umgebenden Muskeln, aus deren Mitte der Knochenstumpf herausragt, geleistet hat. Der nach der Mitte zu liegende

[1] Dergleichen Zeichen, die ebenfalls nicht zu deuten sind, findet man u. a. öfters an den Wänden der Schenken- und Bordellbilder Hemessens — vielleicht als Kritzeleien der Gäste aufzufassen. Ferner auch auf dem P. Aertsen zugeschriebenen Bild Nr. 703 des Wiener Hofmuseums: „Mann eine Frau liebkosend“. (S. die Besprechung S. 128 und Tafel 32a.)

Kopf des Ochsen ist vielleicht im Vergleich zum Rumpf etwas zu groß, er ist fast ganz abgehäutet, nur ein kleiner Teil der Fellhülle ist um das Maul herum daran geblieben. Hier bot sich wiederum eine andere Aufgabe: weder Knochen noch Fleischmassen gab es zu schildern, dafür das außerordentlich verzweigte und gefurchte Netz der dem Schädelknochen eng anliegenden Sehnen und Adern in einer unendlich wechselvollen Stufenleiter von Tönen zwischen Rot und Weiß. An der horizontal unter dem Dach hervorragenden Stange sind allerlei Dinge ausgehängt. Ganz hinten ein Schweinskopf, vorzüglich in dem gelblich-pergamentenen Ton der Haut, dann zwei große Fleischstücke, die wohl Innenorgane des geschlachteten Ochsens, seine Lunge usw. darstellen. Besonders gut ist der vordere, schwere Fettlappen, sein gewichtiges Herabhängen drückt sich überzeugend aus. Das Ganze ist von einzigartiger Naturwahrheit. Noch ein besonderes malerisches Kunststück hat sich Aertsen geleistet: ein langer, starker Darm, der später zur Wurstbereitung verwendet werden wird, ist aufgeblasen und über die Stange gehängt. Er hat nun wieder die Windungen angenommen, die ihm seine Lage im Körperinnern gegeben hatte, seine Leichtigkeit, die ihn im schwächsten Luftzug hin- und herschwanken läßt, ist schlagend charakterisiert. Ebenso vortreffliche Beobachtung zeigen die Würste, die — einige zu einer Kette verbunden — auf einem weißen Tuch hinter dem Ochsenkopf liegen. Der Maler, der sein Können an den verschiedensten Einzelheiten gezeigt hatte, wollte vielleicht alles noch einmal zusammenfassen, indem er einen ungeteilten, geöffneten Ochsen im Türrahmen des Wohnhauses anbrachte. Die gespreizten Hinterbeine sind an die Enden einer kurzen, trapezartigen Stange gebunden, ein zweiter Stab, über den ein weißes Tuch geworfen ist, klemmt beide Körperseiten auseinander. Dies Motiv des geschlachteten, aufgehängten Ochsen dürfte wohl zu den ersten in der langen Reihe gleichartiger Darstellungen gezählt werden, bis hinauf zu Rembrandts berühmten Bilde im Louvre. Naturgemäß tritt hinter dieser reichlichen Verwendung von allerlei Fleisch das übrige zurück, doch auch dieses wenige ist neu. Abgesehen von der vorne stehenden Schüssel mit geronnenem Fett oder dem Korb mit dem weißge-

fiederten, farbig sehr feinen Rebhühnerpaar, ist besonders die Behandlung der Metallsachen interessant. Der gedeckte Tisch auf dem Wiener Bauernfest mit Weinkanne und Gläsern scheint zum erstenmal davon Zeugnis zu geben, daß der Maler den Reiz der auf Metall und Glas spielenden Lichter empfunden hat. Auf vorliegendem Bild ordnete er einen runden Metallteller mit ein paar geräucherten Heringen an. In den Glanzlichtern und Schattierungen des überzeugend charakterisierten Metalles, sowie in den schimmernden Schuppen der Fische ist ganz für sich ein Stilleben geschaffen, das in seinen koloristischen Reizen einem Maler des reifen XVII. Jahrhunderts alle Ehre machen würde. Das gleiche gilt auch von dem Humpen, der im Verein mit ein paar knusprig-braunen Bretzeln auf das versteckte obere Wandbrett in der linken Ecke zu einem besonderen Frühstück zurückgestellt ist. Schließlich sind die drei Hintergrundszenen, in der Ordnung von links nach rechts, zu betrachten. Die enge, fensterartige Öffnung ganz links gewährt nur einen kleinen Durchblick auf eine in weiter Ferne liegende Baumreihe, aus der eine Kirche hervorragt, ganz winzige Figuren beleben die Gegend; so klein sie aber auch sind, sie lassen ihren Typus deutlich erkennen: es sind die langbeinigen, mageren Personen mit dem vornüberstolpernden Gang, die wir schon zur Genüge auf Aertsenschen Bildern sahen. Die größere Mittelöffnung zeigt den Schauplatz näher herangerückt und damit auch die Menschen klarer kenntlich. Vor grünen Bäumen — es fehlen die sich überschneidenden Stämme nicht — ziehen Bauern und Bäuerinnen wie auf dem Weg zur Kirche dahin, in Gang und Typus dem oben angedeuteten Schlag gleichend. Ganz besonders erinnert ein vornehm gekleideter Herr an die Figuren der Brüsseler Bauernkirmes. Aber die Hauptsache, die der Szene ein biblisches Mäntelchen umhängt, ist die Darstellung der „Flucht nach Ägypten“: eine Frau reitet auf einem Esel, den ein bärtiger Mann führt, sie hält ein Wickelkind im Arm und reicht ein Geschenk zu einem bittenden Knaben herab. Dieser gehört zu einem Bettler, der nicht weit davon mit flehend erhobenen Händen sitzt, vor ihm am Boden der Bettelbrief, ein Motiv, das wir gleichfalls von der Brüsseler Kirmes her kennen. Ganz rechts gewahrt man einen jungen Ge-

sellen, der eben aus einem Ziehbrunnen Wasser geschöpft hat, das er nun in einen Krug gießt. Weiter rückwärts der Einblick in ein strohgedecktes Häuschen, im Zimmer ein paar Frauen, die sich mit einem durch das Fenster hereinblickenden Manne unterhalten, ein zweiter steht vor dem Kamin und wärmt sich am Feuer. Diese Szene erinnert stark an die ähnliche, kleine Darstellung auf dem Wiener Bauernfest.

Der Hintergrund zeigt in allen Einzelheiten, so dem Figuren-Typ, dem Baumschlag und der Innenraumszene die Hand desselben Künstlers, der das Wiener Bauernfest oder das Brüsseler Kirmesbild schuf. Mancher andere kleine Zug taucht außerdem noch in späteren, weiterhin zu besprechenden Arbeiten von ihm auf: am Boden neben dem Brunnen liegen, vielleicht nur zur Belebung, Eierschalen und Muscheln, dasselbe finden wir auf dem Amsterdamer „Eiertanz", sowie auf der „Bauernmahlzeit" im Museum Mayer van den Bergh zu Antwerpen (s. die Tafeln 21 und 20). Dort kehrt auch der mit Fett gefüllte Kessel bezw. die Schüssel und jenes Reisigbündel wieder, das hier in der Nähe des Brunnens gegen eine Holzstütze lehnt; auch der dreibeinige Hocker, auf dem die Schüssel steht, ist eines der beliebtesten und stets vorkommenden Requisiten. Bezeichnend für Aertsen ist die Anbringung des Monates und Tages (außer der Jahreszahl), an dem das Bild vollendet wurde, eine Gewohnheit, die man bei andern Künstlern kaum beobachtet. Es ist urkundlich überliefert, daß gerade Aertsen ähnliche Themen, wie das besprochene, wählte, z. B. erwähnt van Mander ein Küchenbild, dessen Hauptstück ein Ochsenkopf mit abgezogenem Fell, „so wie es bei den Schlächtern geschieht", war. In dem Upsalenser Gemälde werden wir jenes Werk, das dem Meister seinerzeit großen Ruhm einbrachte, nicht wiedererkennen dürfen, da van Mander hinzusetzt, der zweite Sohn des Künstlers, damals noch ein kleines Kind, sei darauf porträtiert gewesen.

An Reife und Sorgfalt der Zeichnung und leuchtender Farbenfrische übertrifft dieses Bild die bisher besprochenen Arbeiten Aertsens und wohl auch seine späteren. Seine Erhaltung, ohne Übermalung und Lackschicht, ist vortrefflich. In Anbetracht der Erweiterung des Darstellungskreises verdient das Werk ebenso wie



Photogr. Gesellschaft, Berlin

KREUZTRAGUNG
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum



nach seiner hohen künstlerischen Qualität einen Ehrenplatz unter den Gemälden Aertsens, ja, in der niederländischen Kunst des XVI. Jahrhunderts.

Aus dem nächsten Jahre, 1552, besitzen wir gleichfalls ein datiertes Bild, welches, wie das eben besprochene, noch die Angabe von Monat und Tag, nämlich des 22. Dezembers, aufweist. Es ist die „Kreuztragung Christi", ein 77 cm hohes und 1,16 m breites auf Holz gemaltes Stück im Berliner Museum, wohin es 1821 mit der Sammlung Solly gelangte (s. Tafel 9). Die Bezeichnung: „1552, december 22, P A" neben dem Dreizack findet sich auf einem muldenförmigen Korb, den ein Mann links vorn an einer Stange über den Rücken trägt. —

Am Fuß der Schädelstätte spielt sich die Szene ab, links im Hintergrund liegt Jerusalem, von dorther ist der Zug gekommen, noch immer strömen Menschenscharen aus der Stadt heraus, das Schauspiel zu sehen. Die drei Hauptgruppen, Christus unter dem Kreuz zusammensinkend, sowie je eine Gruppe mit den Schächern, von vielem Volk umringt, füllt den Vordergrund. Rechts führt der Weg zur Hügelkuppe, auf der das Hochgericht steht; hier ist die Kreuzigung geschildert: aus dem im Kreis herumstehenden Volk erheben sich die drei Kreuze. Auf dem Hügelrücken, der nach der Bildmitte zu baumbestanden und felsig wird, geht in einer kleinen Einsattelung die Auferstehungsszene vor sich. — Das Werk stellt eine Verquickung des religiösen Vorwurfs mit einer Begebenheit aus dem täglichen Leben dar, denn eine Hinrichtung, wie sie im XVI. Jahrhundert oft genug vorkam, war, kurz gesagt, ein Volksfest, zu dem alles hinauszog, besonders die Händler, die einer guten Einnahme sicher sein durften. So stärkt sich einer der Krieger bei einem „fliegenden" Schankwirt, der eine Auswahl seiner Getränke in einem umgehängten Gestell bei sich trägt. In diesem Treiben verschwindet die Szene der Ergreifung Simons von Kyrene fast vollständig. Letzten Endes sind natürlich für den Künstler wie für sein Publikum alle die kleinen, dem Leben abgelauschten Züge die Hauptsache. — Stilistisch ist das Stück von größtem Interesse, da es ein völlig ausgesprochenes Produkt der Verbindung von niederländischem Volkstum mit italienischen Elementen darstellt. Jede

einzelne Figur, die ganze Gebärdensprache, das theatralische Pathos läßt an italienische Vorbilder denken. Der magere, stolpernde Menschentypus ist der alte, er gehört zum unveränderlichen Fundus Aertsenscher Bilder. In der Brüsseler Bauernkirmes begegneten wir schon dem nach Damenart reitenden Wagenführer, in der Antwerpener Kreuzigung den langbeinigen, mit herabhängenden Fußspitzen auf ihren Pferden sitzenden Reitern, dort auch den schräggestellten und zurückgelehnten Schächerkreuzen. Die über und über laubumsponnenen, sich überschneidenden Bäume fehlen natürlich hier ebensowenig. Der farbige Eindruck ist harmonisch und trotz der ausschließlichen Verwendung jener unbestimmten, gebrochenen Töne fein und angenehm. In der Landschaft dominiert das Grün in mannigfacher Abstufung, aber ohne die häßliche blaue Nuancierung. Die Kleider weisen zarte Farben auf, so ein gelbliches Braun, ein Grau-Violett und leicht getöntes Weiß. Ein gedämpftes Ziegelrot gibt die einzige kräftige Note, es ist besonders im Anstrich des Armesünderkarrens von eigenartiger Wirkung. Der Farbenauftrag ist flüssig und äußerst geschickt behandelt.

Aus dem Wiener Bauernfest, das schließlich noch als Halbfigurenbild mit Hintergrundstaffage aufgefaßt werden konnte, hatte sich die Brüsseler Kirmes entwickelt, sie gab ohne eigentliche Hauptfiguren eine lockere Aneinanderreihung verschiedener Szenen, bei verhältnismäßig starken Größenunterschieden der Figuren. Das Berliner Bild vertritt eine dritte Klasse. Alle Vorgänge sind dem Hauptmotiv, dem Gang nach Golgatha, enger angegliedert, was sich auch in einer mehr oder minder starken Teilnahme der vielfachen Nebengruppen ausdrückt. Eine Einheit in der zeitlichen Folge des Vorganges ist nicht gewahrt, immerhin treten die später liegenden Szenen, wie die Kreuzigung und die Auferstehung aus dem Grabe, stark zurück. Die Verkleinerung der Figuren nach dem Hintergrunde zu geschieht nicht mehr so sprunghaft, sondern vollzieht sich allmählich.[1]

[1] Während der Drucklegung dieses Buches erhielt ich durch die Güte des Herrn Prof. Pol de Mont in Antwerpen die Photographie eines Bildes, darstellend die „Kreuztragung" (s. Tafel 10), das zweifellos unserem Meister zuzuschreiben ist. Prof. de Mont fand das auf Holz gemalte, 1,09 m hohe und 1,70 m breite Stück in der Kirche des



KREUZTRAGUNG
Balen a. Nethe, Kirche



In den alten Auktionskatalogen finden sich unter dem Namen Aertsens öfter Bildbenennungen, die auf ähnliche Darstellungen wie die Berliner Kreuztragung schließen lassen.[1] Er hat aber auch andere Themen aus der heiligen Geschichte zum Mittelpunkt vielfiguriger Darstellungen gemacht, so ist z. B. wiederholt von einem „Ecce homo mit vielen Figuren" die Rede.[2] Ein Bild, das dieses Thema behandelt, befand sich als „Karel van Mander" im Besitz des Herrn Devolder zu Brüssel, es ist auf Holz gemalt, 1,50 m breit und 1,15 m hoch (s. Tafel 11). Von Herrn Professor P. de Mont, der geneigt war, das Stück zu Aertsen in Beziehung zu bringen, wurde ich freundlichst auf dasselbe hingewiesen.

Die Hintergrundmitte nimmt ein sehr phantastisches Gebäude mit Giebeln und Türmen ein, die von höchst unwahrscheinlichen Kuppeln bekrönt sind; Treppen führen zu einer Terrasse, auf der sich der eigentliche Hauptvorgang, die Darstellung Christi vor dem Volk, abspielt, wir haben also den Palast des Pilatus vor uns. Rechts und links von diesem blickt man auf Tore und Mauern, Giebel und Türme einer Stadt, dahinter zieht sich ein Höhenkamm nach rechts hinauf. Eine große Menschenmenge hat sich auf dem Platz vor dem Tor im Hintergrund links angesammelt, man erkennt, trotz der winzigen Figürchen, die Kreuztragung. Weiter nach vorn, an der Seite des Palastes, ein Markt; an einer in die linke vordere Ecke verlaufenden Mauer stehen Händler und Quacksalber. Vor der Palastrampe eine Schar heftig gestikulierender Männer, in ihrer Mitte der Karren mit den Henkersknechten. An dem nach rechts hinten führenden Weg Buden, in denen Bücher und Stiche zum Verkauf ausliegen. Hier, wie überall, auf den Treppen, an den Mauern, sitzen, stehen und lehnen Männer in den verschiedensten Stellungen, in beschaulichem Nichtstun. Über den

vlämischen Dorfes Balen a. d. Nethe. Dorthin ist das Werk möglicherweise aus der Abtei Tongerloo bei Westerloo gelangt, unter deren Herrschaft Balen früher stand. Das Bild zeigt die engste Verwandtschaft mit dem eben besprochenen Berliner Exemplar; seine Entstehungszeit möchte ich daher annähernd um dasselbe Jahr, also um 1552 annehmen.

[1] de Roever: 1650. Boedel Juffr. Bregitta Rauwerts. huysvr. Corn. van Jysselt Not: Weer., u. a.: „een schilderij van de cruisdraging."

[2] de Roever: 1708. Verkooping 7. Juni Amsterdam. (Hoet I.) „Een Ecce homo, vol beelden, het beste van hem bekennt, 118 gl."

Häusern der rechten Hintergrundpartie erblickt man auf einer kahlen Hügelkuppe die Kreuzigung. Ringartig zusammengeschlossen umsteht das gaffende Volk die Szene; der Himmel ist schwarz bewölkt und die Uhr eines zum Palast gehörigen Turmes, der recht absichtlich dem Ort der Kreuzigung nahegerückt ist, zeigt gerade Sechs. So hat der Künstler, jedem verständlich, die Worte der Bibel illustriert: „Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land, bis zu der neunten Stunde" (Ev. Matthäi, 27. Kap., V. 45). — Das Volksleben ist hier noch vielseitiger dargestellt als auf der Berliner Kreuztragung. Wir sehen links einen ganzen Markt, rechts die Bücherbuden der Trödler, die Apfelhändlerin mit der Schubkarre, den Quacksalber, Kinder und schließlich den alten, halbnackten Bettler. — Gegenständlich wie stilistisch steht das Bild dem Berliner sehr nahe, es zeigt wie dieses die schon oben besprochenen, spezifisch italienischen Bewegungsmotive. Mehr wie dort spielen hier jene durchaus untätigen Figuren der herumstehenden, lehnenden und sitzenden Männer eine Rolle, jene Gestalten, die damals in den niederländischen Bildern eines Scorel, Heemskerk u. a. einen großen Raum beanspruchten. Sie sollen wohl einerseits den nicht von der Hauptszene eingenommenen Platz ausfüllen und beleben, andererseits durch ihre Teilnahmlosigkeit und beschauliche Ruhe ein gewisses Ausklingen der Erregung verkörpern, welche die unmittelbar an der Hauptszene Beteiligten beherrscht. Der bekannte Typus der Männer mit den scharf gedrehten Köpfen, den langen Bärten und Stumpfnasen kehrt auch hier wieder. Der Mann mit zur Seite gewandtem Kopf, lebhaft bewegten Armen und Beinen, der, wie wir bei Besprechung des Berliner Bildes sahen, dort auf der Gabeldeichsel des einen Schächerkarrens saß, hat im vorliegenden Werk seine Stellung kaum geändert, nur daß er jetzt auf der Kastenwand Platz genommen hat. Auch die Pferde in ihrer müden Haltung, das eine am Boden nach Futter suchend, kommen auf beiden Bildern vor. Den Bettler mit dem Bettelbrief, die Kinder, die ein Hündchen an der Leine halten, kennen wir von der Brüsseler Bauernkirmes und anderen Kompositionen her. Zum Überfluß fand ich noch auf dem Aushängeschild des Quacksalbers links die Signatur in Gestalt eines



ECCE HOMO

Brüssel, Smlg. Devolder



lateinischen A, wie auf der Antwerpener Kreuzigung. Die Farbenskala ist mit einem Wort als „romanistisch“ zu bezeichnen. Neben dem vom Künstler stets bevorzugten Rot findet sich die Fülle der „veränderlichen“ Töne: weiß mit chromgelben und violetten Schattierungen, indifferente grüne, violette und gelbe Farben.

Aertsensche Kompositionen, wie die zuletzt besprochene, gehören in der niederländischen Kunst zu den ersten ausführlichen Schilderungen des Volkslebens. Auf ihnen fußend, konnte Pieter Breughel den großen Schritt von der mehr naiv-beschreibenden Auffassung eines Aertsen zu seiner gewaltigen, ironisierenden Darstellungsweise tun.[1]

Zwischen dem Berliner Kreuztragungsbild von 1552 und der „Bauernmahlzeit“ vom Jahre 1556 in der Sammlung Mayer van den Bergh zu Antwerpen besitzen wir weder ein datiertes, ein genrehaftes Motiv behandelndes Bild, noch eins, das auf Grund stilistischer Verwandtschaft zwischen diese beiden Zeitpunkte einzuordnen wäre. Nach den Angaben der Chronisten läßt sich vermuten, daß gerade in diesen Jahren die Tätigkeit Aertsens in erster Linie religiösen Werken gewidmet war. Dies scheint ein neuer Fund zu bestätigen.

Auf dem Schlosse Nieuwebruck in Beesel, einem kleinen Orte Süd-Hollands, hatte Herr Direktor Ihr. B. W. F. van Riemsdijk im

[1] Auf ungemein zahlreiche Berührungspunkte des eben besprochenen Devolderschen Aertsen mit einem Werk, das der Photographie nach zu urteilen (und nur diese kenne ich) wohl mit Sicherheit dem sogen. „Braunschweiger Monogrammisten“ zuzuschreiben ist, möchte ich hinweisen. Der Auktionskatalog der Sammlung Enrichetta Castellani (versteigert in Rom bei Jandolo & Tavazzi vom 5.—20. April 1907) führt unter No. 687 ein Gemälde an: „Hornes, J., Christo presentato al popolo; finissimo quadro dipinto ad olio su tavola. Composizione di numerose figure fra le quali a sinistra il ritratto del pittore. (Proviene della collezione del Marchese Ricci) m 0,29×0,37.“ Der Illustration auf Tafel XI nach handelt es sich, wie bemerkt, offenbar um eine Arbeit des „Br. Mon.“. In der Mitte des Bildes auf einer Terrasse Christus zwischen den Schergen, davor das Volk in lebhafter Bewegung. Ganz im Vordergrund links ein Ziehbrunnen, auf dessen Rand Knaben hinaufgeklettert sind, rechts daneben Hühnerkörbe usw. am Boden. Nach dem Hintergrund zu links die Auslage eines Kurpfuschers (?), weiter zahlreiche Marktbuden längs einer auf ein großes Stadttor führenden Straße. Rechts hinten auf einer kleinen Terrasse die Geißelung Christi. In Anbetracht der noch ganz ungeklärten Entwickelungsgeschichte des „Br. Mon.“ wage ich es nicht, für diesen resp. für Aertsen aus dieser Verwandtschaft irgendwelche Schlüsse zu ziehen.

Besitze des Jonkheers van Splinter ein Bild gesehen, das eine Anbetung der Hirten darstellt. Das traditionelle Requisit, der Ochsenkopf, fehlte nicht und erinnerte lebhaft an jenen Kopf auf dem Aertsenschen Fragment einer Anbetung im Amsterdamer Rijksmuseum. Hierauf machte mich Herr van Riemsdijk freundlichst aufmerksam. Die von Herrn van Splinter gestattete Untersuchung des Bildes (s. Tafel 12) ergab folgende Resultate: es ist aus vier ungleich geschnittenen, eichenen Brettern zusammengesetzt, das oberste ist etwas länger als die drei unteren, so daß zwei an anderen Enden angefügte Stücke erst die volle Größe des Ganzen ergeben. Die Gesamtbreite beträgt 1,44 m, die Höhe 1,02 m. — Links im Bilde sitzt Maria, auf dem Schoß das Kind, das beide Händchen zum Segen hebt. Die rechte Hand der Madonna war gewiß ursprünglich anders gedacht: sie sollte wohl der Linken entsprechend in anbetender Gebärde erhoben werden, so wie wir es auf einer der vorliegenden Komposition sehr verwandten „Anbetung" sehen. (Vgl. die Bespr. des Tholenschen Bildes auf S. 63 und die Tafel 14a.) Entgegen der ersten Absicht ist dann wahrscheinlich, um die merkwürdige Stellung des kleinen Christus plausibler zu machen, die rechte Hand stützend unter dessen Körper gelegt worden. Dicht herangerückt wird rechts von Maria der Ochsenkopf sichtbar, der mit dem Amsterdamer Exemplar, bis auf einige minimale Abweichungen in der Zeichnung des Felles, übereinstimmt. Ein Mann in Profilstellung, wohl ein Hirt, blickt über den Kopf des Tieres weg auf das Christkind. Er trägt ein rotes Wams, aus dem graublaue Ärmel hervorkommen, auf seinem Rücken liegt ein großer, roter Hut, eine Kürbisflasche hängt an schwarzem Bande an der Seite. Über dem Nacken des Mannes ist der leicht gewendete Kopf einer älteren Frau mit großem, tellerartigen Strohhut sichtbar; ihre Hände sind betend gefaltet. Hinter der Madonna erscheint gesenkten Kopfes Josef, der mit beiden Händen eine runde Laterne hält. Ganz zurück bemerkt man noch die Ohren und die obere Kopfpartie eines Esels. Den Abschluß bildet links ein kaum kenntlicher Pfeiler, rechts eine Basis und darüber Kanneluren, die einem Pfeiler oder einer Säule angehören mögen. In der Mitte zwischen beiden öffnet



ANBETUNG DER HIRTEN (Fragment)
Beesel, Schloss Nieuwebruck



sich ein freier Ausblick, man sieht über einigen Bäumen ein Stück Himmel. — Die Komposition erscheint durchaus unvollständig, da die Köpfe und Blicke aller Personen dieselbe Richtung auf die Madonna nehmen, diese aber an den äußersten linken Rand gerückt ist, während sie doch den eigentlichen Mittelpunkt des Bildes darstellt. Diese Tatsache, ferner die großen Körper in dem nur kleinen Bild, schließlich auch die merkwürdige, auf spätere Flickarbeit weisende Zusammensetzung, ließ mich an ein Fragment denken. Um so geringer war meine Hoffnung auf eine Bezeichnung des Stückes. Indessen fand ich auf dem linken Horn des Ochsen, dicht bei der Ansatzstelle, die Hausmarke des Künstlers, den Dreizack, und darunter die Zahl 1554. In dem Winkel, den eine kleine, abstehende Haarsträhne mit der Umrißlinie des Hornes bildet, ist vielleicht die Form eines hineingemalten, lateinischen A zu erkennen.

Bei einem Fragment, das eine religiöse Darstellung von der Hand Pieter Aertsens zeigt, wird man sich immer zuerst an die Zerstörung gerade seiner Altäre durch den Pöbel während des Amsterdamer Bildersturmes erinnern. Da das Gemälde alter Familienbesitz ist, dürfte sich vielleicht aus den folgenden, mir von Herrn van Splinter mitgeteilten Angaben ein Fingerzeig für seine Herkunft finden lassen. Ein Ahne des van Splinterschen Hauses, Cornelius Jac. Bam war fünfter Bürgermeister von Amsterdam. Er verließ infolge der Religionsunruhen (1566) die Stadt, da er seinem katholischen Glauben treu bleiben wollte, und zog nach Kalkar am Niederrhein. Später heiratete er eine Witwe van Splinter auf Gravenhorst bei Üdem. Sein Porträt vom Jahre 1573 befindet sich noch im Schloß Nieuwebruck. Es wäre nun nicht unmöglich, daß sich Bam ein Trümmerstück der vom Pöbel zerstörten Altäre gesichert und mit in seine neue Heimat genommen hätte, denn gerade die Darstellung der Anbetung mit der Hl. Jungfrau und dem Christkind könnte für ihn, der den alten Glauben beibehielt, von besonderem Wert gewesen sein.[1]

[1] Über ähnliche Fälle, in denen man den Händen des Volkes Kunstwerke, und zwar gerade von Aertsen, zu entreißen suchte, berichtet uns van Mander. Bei Gelegenheit seiner Beschreibung des Aertsenschen Altargemäldes in Warmenhuyzen erwähnt

Das vorliegende Stück ist schlecht erhalten, von seinem Kolorit läßt sich eine sichere Vorstellung kaum gewinnen. Ganz vortrefflich und zweifellos das Beste ist der Kopf des Ochsen. Nach der Talentprobe, die unser Künstler in der „Fleischbude" der Sammlung zu Upsala abgelegt hat, erscheint uns diese Entwickelung freilich durchaus verständlich. Die ungeheure Kraft, die dem Kopf eines solchen Tieres innewohnt, drückt sich in dieser unbeweglichen Haltung überzeugend aus; die Zeichnung ist brillant, die charakteristischste Ansicht mit sicherem Blick gewählt. Das schwere Fell mit den in kleinen Büscheln herabhängenden Haaren ist äußerst fein wiedergegeben, ebenso die Abstufung der vielen, mehr oder weniger dunklen Flecken. Die Madonna verleugnet zwar ihre derbgesunde Bauernnatur nicht, doch spricht eine gewisse Würde aus ihren ernsten Zügen. Das Kind ist in seiner etwas unklaren und posierenden Stellung nicht sonderlich gelungen, hier scheiterte der Künstler an der Aufgabe, das Christkind als Mittelpunkt des Ganzen möglichst deutlich sichtbar zu machen. Recht gut ist der bärtige Josef, ein etwas weichlich behandelter, aber frisch aus dem Leben genommener Kopf. Über die Frau mit dem Strohhut ist nicht viel zu sagen, ihr Gesicht ist kaum zu sehen und nicht gerade bedeutend, dagegen verdient die vierte Figur, der Hirt im Vordergrund, Beachtung. Im Vergleich mit später zu behandelnden Bildern ist es interessant zu beobachten, wie der Maler die Aufgabe, einen sich herabbeugenden Mann darzustellen, gelöst hat. Wir greifen in der Besprechung vor und ziehen das Amsterdamer Fragment zum Vergleich herbei, das den alten Hirten zeigt, wie er über den Kopf des vor ihm stehenden Ochsen hinwegsieht, bezw. auf das freilich nicht mit erhaltene Christkind herüberblickt (s. Tafel 13). Mit außerordentlicher Kühnheit fügt sich der Männerkopf im dreiviertel Profil, stark von unten gesehen, in den Raum zwischen das Hörnerpaar ein: wie zaghaft ist dagegen auf unserem Bild der Hirt in dieser recht langweiligen, unkörperlichen Profilansicht neben dem

er, daß die Frau van Sonneveld in Alkmaar vergeblich 100 Pfund für das Bild geboten hätte. Als man es aus der Kirche heraustragen wollte, fiel es der Wut des Pöbels zum Opfer. Van Mander-Hymans I 356. Greve, H. E.: „De Bronnen v. Karel van Mander", Haag. Nijhoff 1903. Oud Holland XIII, 1895. Notiz von van Buchel.



Phot.: F. Bruckmann, A.-G., München

ANBETUNG DER HIRTEN (Fragment)
Amsterdam, Rijksmuseum



Tier angeordnet! Die Stellung wirkt sogar höchst peinlich, da unmittelbar bis unter seine Nase die Spitze des linken Hornes hinaufreicht. Die Figur könnte aus Papier geschnitten und aufgeklebt sein, so öde ist die große Fläche von Körperseite und Rücken, der durch den riesigen Hut noch vergrößert erscheint. Der Hintergrund ist stark zerstört, auf jeden Fall ist er durchaus unvollständig. — Die Frage, aus welchem Bilde dieses Bruchstück stammen könnte, wird uns später beschäftigen.

Wie schon erwähnt, besitzt das Amsterdamer Rijksmuseum ein noch kleineres Fragment, das ebenfalls einer ähnlichen Anbetungsdarstellung zugehört haben muß (s. Tafel 13)[1]. Es hatte ursprünglich die Form eines Trapezes und ist später durch keilförmige, seitliche Ansätze zu einer 90 cm hohen, und 60 cm breiten Tafel ergänzt. Das auf Eichenholz gemalte Stück zeigt, worauf bereits hingewiesen wurde, den gleichen, gewaltigen Ochsenkopf, über den ein älterer, bärtiger Hirte, und weiter oben der stark verkürzt gesehene Kopf eines jungen Mannes herabblickt. Neben dem Hals des Tieres geht ein starker Haselstecken herab, unter dem man sich wohl den Hirtenstab des Alten zu denken hat. Wir hatten bereits gesehen, daß der Kopf des Ochsen fast Strich für Strich getreulich mit jenem auf dem Nieuwebrucker Bild übereinstimmt, nur ist seine Farbe besser erhalten, obwohl eine Übermalung des ganzen Fragmentes von vornherein berücksichtigt werden muß. Prachtvoll ist der Kopf des alten Hirten in der äußerst kräftigen, sicheren Modellierung und dem goldbraunen Kolorit; sein ausdrucksvolles Gesicht, die starke Nase, die markanten Backenknochen und Ohrmuscheln, wie die durchfurchte Stirne, sind ohne jede Aufdringlichkeit herausgearbeitet. Der Kopf ist so gut, daß die frühere Zuweisung des Stückes an Rubens ganz verständlich erscheint. — Im Vergleich mit dem Nieuwebrucker Fragment hatten wir schon die zweifellos höhere Entwicklungsstufe festgestellt, man würde also die Entstehung einige Jahre später ansetzen müssen. Hier kommt uns ein 1559 datiertes Bild im Brüsseler Museum „Christus bei Maria und Martha" (s. Tafel 17) zu Hilfe. Ein ähnlicher bärtiger

[1] „T'hoogh Altaer-Taefel van de Nieuwe Kerk t'Amsterdam." Aufsatz von J. Six in der Zeitschrift „De nederlandsche Spectator". 1886, 20 Maart, Nr. 12.

Alter ist dort in der linken Ecke dargestellt; die warme, goldige Modellierung des Fleisches, das plastisch durchgearbeitete Gesicht deuten auf zeitliche Nähe. In der ungemein gewandten Behandlung des Stofflichen, die das Brüsseler Stück besonders charakterisiert, dürfte das Werk, dem vorliegendes Fragment entstammt, gleichwertig gewesen sein: dafür spricht schon der hinter den Hirten sichtbare Brocat. — Wir wollen also vorläufig die Entstehung des Amsterdamer Fragmentes in den Jahren zwischen 1554 und 1559, aber näher der oberen Grenze, annehmen.

Ein anderes Bruchstück existiert im Berliner Museum, das in gleicher Weise seine Herkunft aus einer großen Anbetungskomposition erkennen läßt (s. Tafel 14b). Eine junge Frau trägt einen kleinen, nackten Jungen auf der Schulter, die Figuren haben Lebensgröße, doch schneidet das Bild in Brusthöhe der Frau ab. Hinten ein Mauerpfeiler, links in kleinen Figuren einige Männer — wohl Hirten — um ein Feuer gelagert. Das auf Eichenholz gemalte Stück ist 65 cm hoch und 83 cm breit. Das Porzellanig-braunrote des Inkarnates ist zweiffellos auf eine durchgreifende Übermalung zurückzuführen, das ursprüngliche Kolorit dürfte sich am besten in den Gewändern der Hirten, die einen ganz dünnen Farbenauftrag zeigen, erhalten haben: es sind helle, gelbe, weiter nach oben violette und grünliche Töne. Im Vergleich zu den vorgenannten Arbeiten ist die Farbbehandlung viel dünner und flüssiger, die Lichter sind breit und fleckig aufgestrichen. — Aus dem gesenkten Blick der Frau, der Stellung des Kindes, das sie emporzuheben scheint, um es etwas tiefer unten Befindliches sehen zu lassen, ebenso aus der Haltung des einen herabschauenden Hirten im Hintergrund ergibt sich die Zurückführung des Bruchstückes auf eine „Heilige Nacht". In der Entwicklung des Meisters können wir dem Bild einen Platz unter den späten Arbeiten zuteilen, das geht schon aus der mühelosen, fast routinierten Technik hervor. Hier ist dem Künstler das Motiv des Festhaltens gelungen, man gewinnt wirklich den Eindruck, daß sich die Hand der Mutter mit einer gewissen Kraft um den Kindesarm zusammenschließt. Das ist besonders durch das sich etwas breit drückende Fleisch der Finger, dort wo sie am Arm des Kindes anliegen, zur Geltung gebracht.

a



ANBETUNG DES KINDES
Haag, Smlg. Tholen

b



Photogr. Gesellschaft, Berlin

FRAU MIT KIND (Fragment)
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum



Diese festen Hände, die man recht als „Arbeitshände" bezeichnen kann, finden sich gerade auf Bildern der reifen Zeit Aertsens, in den Jahren von etwa 1555—65. Für diese Periode ist auch der Frauentypus charakteristisch, die starke, etwas aufgestülpte Nase, der kräftige, volle Mund und die dunklen Augen mit den schweren Lidern. Höchst interessant ist die Stellung, zu der sicherlich italienische Vorbilder die Anregung gegeben haben. Unter ihnen ist die bekannteste ähnliche Behandlung dieses Themas wohl Michelangelos „Heilige Familie" auf dem Tondo der Uffizien.

Th. von Frimmel[1] gibt das Bild dem Hemessen, eine Zuweisung, der ich nicht zu folgen vermag. Stil, Typus und Malerei sprechen durchaus für Aertsen; ganz besonders sind für ihn wieder die kleinen Figuren der um das Feuer lagernden Hirten charakteristisch. Man erkennt die übliche Form des hohen, eiförmigen Kopfes, bei dem einen auch den langen Bart und die beliebte Stumpfnase. Die lehnenden, ruhenden Stellungen finden wir, ganz entsprechend, in den Hintergrundfiguren des Brüsseler Eccehomobildes. Man ziehe auch zum Vergleich mit dem Hirten, dessen Kopf im Einschlummern vornübergesunken ist, einen bärtigen Alten, in völlig übereinstimmender Haltung unter den schlafenden Wächtern am Grabe Christi auf der Berliner „Kreuztragung" bei.

Es tritt nun die Frage an uns heran, zu welchen Werken die besprochenen drei Fragmente einst gehört haben mögen. Gehen wir die denkbaren Fälle systematisch durch. Es sei erwogen, ob für alle drei eine gemeinsame Herkunft aus ein und derselben Komposition möglich wäre. Für die Nieuwebrucker Anbetung und das Amsterdamer Fragment ist das, von stilistischen Gründen ganz abgesehen, undenkbar, weil der gleiche Ochsenkopf nicht auf einem Bilde resp. Altarwerk zweimal vorkommen kann. Auch das Berliner Fragment, welches, von der (nicht erhaltenen) Gruppe der Hl. Familie aus gerechnet, aus der oberen linken Ecke der betreffenden Komposition stammen muß, läßt sich, rein äußerlich, mit den beiden anderen Stücken nicht kombinieren, denn es rührt offenbar aus einer Anbetung her, in welcher die Gruppe der Hirten

[1] Th. von Frimmel, Kleine Galeriestudien, I. Liefg. Bamberg 1891. Anmerkung auf Seite 23.

die linke Bildhälfte einnimmt, während sie in den beiden Kompositionen von Amsterdam und Nieuwebruck von rechts nahen. Da links oberhalb der Frauen die ruhenden Hirten sichtbar sind, kann man nicht vermuten, daß die großen, das Kind anbetenden Hirtenfiguren auf der anderen Seite stehen. Außerdem ist der Stil des Berliner Bildes viel reifer und flotter, der Farbenauftrag dünnflüssiger, selbst neben dem Amsterdamer Fragment, von dem unbeholfenen Nieuwebrucker ganz abgesehen. Ein Blick auf den Unterschied in der Zeichnung des Kinderaktes hier und dort sagt genug. Durch Vergleichen der Brettermaße kommt man zu keinem Resultat, denn erstens sind die Bretter selten rechteckig, sondern meist trapezförmig geschnitten (z. B. auf der Nieuwebrucker Anbetung), zweitens könnte sich auch eine solche Anbetungskomposition über zwei Außenflügel erstreckt haben, wo auf die Gleichheit der Bretter keine Rücksicht genommen zu werden brauchte. Die einseitige Bemalung aller dieser Fragmente kann nicht als stichhaltiger Beweis gegen ihre Herkunft aus Altarflügeln dienen. Denn selbst auf vollständigen Stücken wurde die Rückseite oft genug durch Übermalen oder Abhobeln zerstört.[1] Wie viel eher auf Fragmenten, die ohnehin in ihrer zufälligen Form kaum auf beiden Seiten eine Darstellung zeigen mochten, die des Aufbewahrens wert erschien. Jedenfalls dürften die vorgenannten drei Stücke, sei es zu dritt oder zu zweit, nicht ein und demselben Werk angehört haben.

Untersuchen wir nun, aus welchem der in der Literatur erwähnten Aertsenschen Altäre in Amsterdamer Kirchen solche Bruchstücke stammen könnten. Van Mander macht darüber einige nicht ganz vollständige Angaben, die kurz folgende Verteilung ergeben:

Oude Kerk: Mittelbild: Tod Mariae;
Flügel innen: Ergänzung dieser Szene;
Flügel außen: Anbetung der Könige.

Nieuwe Kerk: Hochaltar, Mitte: Geburt Christi mit 4 „Türen“,
innen: Verkündigung, Beschneidung, Anbetung der Könige oder dergleichen (was?);
außen: Enthauptung der Hl. Katharina.

[1] z. B. bei Dürers Paumgartner Altar, wo es sich bei der Wiederherstellung ergab, daß die Rückseite des linken Flügels abgehobelt war.

Jan Six hat nun nach dieser Aufstellung die Herkunft des Amsterdamer Anbetungsfragmentes aus dem Mittelbild der Neuen Kirche angenommen.[1] Wir werden auf Grund der neueren Resultate wohl dieser Meinung beipflichten, die Six immerhin ohne ausreichende Argumente zu begründen versucht hat. Nach Maßgabe der Übersicht van Manders könnten die beiden Hirtenfragmente sowohl aus den Außenflügeln der Oudekerk (Anbetung der Könige), als aus den Innenbildern des Nieuwekerk-Altares (Geburt Christi) herrühren; denn daß Aertsen Kompositionen geschaffen hat, in denen sich ebenso die Hl. drei Könige wie die Hirten anbetend dem Christkind nahen, beweist ein später zu besprechendes Werk des Malers im Deutzen-Hofje zu Amsterdam (s. die Bespr. S. 66 u. die Tafel 15). Wenn Six sich auf die Übereinstimmung des Kolorites mit der Beschreibung der farbigen Erscheinung durch van Mander stützt, so ist das noch kein stichhaltiger Grund. Überhaupt ist und bleibt die Zurückführung der Fragmente auf die Amsterdamer Altäre eine zwar aus vielen Momenten sehr wahrscheinliche, letzten Endes aber doch nicht zu beweisende Annahme. Durch die Auffindung der Jahreszahl 1554 auf dem Nieuwebrucker Stück läßt sich die Kombination weiter und vor allem sicherer ausspinnen: da van Mander ausdrücklich bemerkt, der Altar der Oudekerk sei vor jenem für die Nieuwekerk gemacht worden, und sich ferner aus der stilistischen Vergleichung die zweifellos spätere Entstehung des Amsterdamer Fragmentes ergab, so ist es natürlich sehr naheliegend, in dem Nieuwebrucker Exemplar einen Rest des Altars der alten Kirche, in dem Amsterdamer ein Überbleibsel des Altars der neuen zu sehen. Eine freilich unverbürgte Nachricht[2] setzt die Fertigstellung des letztgenannten in das Jahr 1559, und das würde mit unserer vermutungsweisen Datierung gut zusammengehen. Das Stück vom Schloß Nieuwebruck würde dann aus der von van Mander für die

[1] Vergl. die Anmerkung Nr. 1 auf Seite 57.

[2] Im Aufsatz von Six, cf. Anmerkg. 1 auf S. 57: „Anthony Ductus maakte er, volgens le Long, Reformatie van Amsterdam, blz. 502, een gedicht op (Antv. ap. Joh. Latium 1559, in 8°), waaruit blijkt dat het in Mei 1559 werd gewijd. Te vergeefs heb ik det gezocht."

Außenflügel des Oudekerk-Altares überlieferten Komposition „Anbetung der Hl. Dreikönige" herrühren und somit die Vollendung dieses Werkes auf das Jahr 1554 fixieren. Daß jener Altar eine solche Szene zeigte, die sich dem Gedächtnis offenbar weniger durch die anbetenden Könige, als durch die Hirten und beigefügten Tiere einprägte, beweist folgende, kaum bekannte Stelle aus der poetischen Beschreibung seiner Vaterstadt Amsterdam von Cornelius Giselbert Plemp[1]. Er schildert u. a. die Schätze der Oudekerk und sagt:

„Et tabula insigni surgens exstabat ab ara,
Petri quem Longum, fama celebrat opus;
Pinxerat ille dei sobolem de virgine natam,
Nec procul a puero, bos et asellus erant.
Stramina custodes ovium et praesepe videbant,
Et tuguri cortem posse placere deo.
Quem quoq' adorabant monitis celestibus acti,
Tempore mirati, noctis adesse diem.
Sed pretium Longus tulerat bis mille coronas .." etc.

Dann würde also unser Fragment der Außenseite des linken Flügels entstammen, so daß bei geschlossenem Altar in der Tat alle Dargestellten den Blick nach der Bildmitte richten. Auf der Außenseite des rechten Flügels wäre die Gruppe der Könige mit ihrem Gefolge usw. zu denken, ähnlich wie wir es auf dem Aertsenschen Flügel vom Delfter Altar sehen[2], oder auf dem ebenfalls von ihm entworfenen Glasgemälde des nordöstlichen Fensters in der Oudekerk. Hier ist durch den Fensterbalken eine Teilung in zwei Hälften gegeben: in die rechte brachte er die das Kind anbetende Maria, Josef und einige Hirten, deren Bewegung und Blickrichtung — wie auf dem Fragment — im wesentlichen nach der Mitte orientiert ist, und dem entsprechend auf der Gegenseite die Schar der Anbetenden, die freilich nur aus Hirten besteht. Eine mit den Maßen des Nieuwebrucker Stückes versuchte Rekonstruktions-

[1] Cornelii Giselberti Plempii Poëmata, partim iterum, partim recens edita. Antverpiae, Typis Tapianis 1631.

[2] Amsterdam, Rijksmus: Catal. Nr. 7, desgleichen s. auch die Besprechung desselben auf Seite 75 und die Abbildungen Tafel 19a u. b.

skizze eines Altares ergab einen solchen, der in geschlossenem Zustande etwa 2,80 m breit und ungefähr 3,50—4 m hoch gewesen sein dürfte: das sind für den Altar einer großen Kirche durchaus annehmbare Größenverhältnisse.

Während wir somit aus dem Vorhergehenden mit einiger Wahrscheinlichkeit das 1554 datierte Nieuwebrucker Anbetungsfragment auf den Altar der Oude-Kerk, das etwa 1555—59 anzusetzende Bruchstück des Amsterdamer Museums auf jenen der Nieuwe-Kerk zurückführen können, fehlt für das Bild in Berlin, sogar zu einer Vermutung, jede Grundlage. Es braucht natürlich durchaus nicht aus Amsterdam zu stammen; hören wir doch allein von Delft[1], daß es zwei Aertsensche Altäre besaß, welche Darstellungen der Anbetung durch die Könige und der Geburt Christi aufwiesen. Es ist vielleicht kein Zufall, daß dieses Berliner Stück dem schon oben erwähnten Delfter Flügel stilistisch entschieden näher steht, als den beiden besprochenen Fragmenten; freilich ohne direkt nachweisbaren Zusammenhang. —

Durch die Güte des Herrn Direktors van Riemsdijk erhielt ich die Photographie eines Bildes, welches dem Maler Tholen im Haag gehört (s. Tafel 14a). Leider war es mir nicht möglich, das Gemälde selbst in Augenschein zu nehmen, so daß ich mich allein an die Photographie halten kann.

Das Stück, ein Breitbild mit lebensgroßen Halbfiguren, auf Eichenholz gemalt (0,78 h., 1,04 br.), muß deshalb an dieser Stelle der Besprechung eingeschaltet werden, weil es das Thema der Hl. Familie mit den Hirten im Stalle zu Bethlehem in einer den vorhergenannten Werken außerordentlich verwandten Weise behandelt. Besonders wertvoll wird es aber dadurch, daß es wahrscheinlich kein Fragment, sondern eine abgeschlossene Komposition ist.

Annähernd in der Mitte des Bildes sitzt Maria, bis zu den

[1] van Mander, übers. v. H. Floerke. München und Leipzig 1906. Seite 335:
„Delft, Karthäuserkloster: Kreuzigung mit einer Geburt Christi und einer Anbetung auf den Innenseiten der Flügel, auf der Außenseite die vier Evangelisten.
Delft, Neue Kirche, Hochaltar: Anbetung der Könige und ein Eccehomo und noch etwas Ähnliches auf den Flügeln.“

Knien sichtbar, auf ihrem Schoß das Christkind.[1] Links hinter ihr steht Josef, mit einer kleinen runden Laterne. Ein Stützpfeiler rechts hinter der Gestalt der Maria teilt das Bild in zwei ungefähr gleiche Teile, daneben schauen Ochs und Esel hervor. Hart am rechten Bildrand das Gesicht eines bärtigen und darüber, leicht verkürzt, das eines jugendlichen Hirten.

Die Zuteilung dieses Bildes an Aertsen dürfte allein nach der Photographie keinem Zweifel unterliegen, denn auch hier lassen sich die stärksten Anlehnungen an andere seiner Arbeiten nachweisen. Zunächst fallen die Beziehungen zum Nieuwebrucker Anbetungsfragment auf. Die Madonna zeigt den gleichen kräftigen Typus, die Haltung der flach emporgehobenen linken Hand (vgl. die Bespr. auf S. 53), wie die Bildung des häßlichen Kindes mit den kurzen, fetten Gliedern und den tiefen Hautfalten in seiner gezwungenen Stellung und der unwahrscheinlichen Aufsicht ist beiden gemeinsam. Der Hl. Josef beider Bilder weist mit geringen Abweichungen dieselben Züge auf, ebenso ähnlich ist die Art, wie er die Laterne hält. Die ganze Gruppe der Hl. Familie macht den Eindruck, als wenn ihr die entsprechende Partie des Nieuwebrucker Stückes, die im Gegensinn komponiert ist, in der Hauptsache zum Vorbild gedient habe. Auch der Kopf des Esels könnte noch aus dem Fragment entlehnt sein, während der Künstler für den Ochsenkopf jene brillante Studie nicht benutzt hat, nach der er die Tiere auf den Nieuwebrucker und Amsterdamer Stücken schuf. Der Kopf ist vielmehr ins dreiviertel Profil nach rechts gesetzt, sein Ausdruck ungleich matter, die Zeichnung schwächlich; er kehrt, wie wir später sehen werden, fast genau übereinstimmend auf dem Altar des Deutzenhofje von Amsterdam wieder (s. Tafel 15). Für den seitlichen Abschluß der Komposition, die beiden Hirten, fehlt es ebensowenig an Beziehungen. Der untere mit dem starken Haar und Bart weist, freilich nur im Kopf-

[1] Soweit auf der Photographie kenntlich, erscheint rechts von Maria ein nacktes (?) Knie und ein Teil eines bekleideten Oberschenkels. Bei dem oft etwas primitiven Streben A's., das „Konstruktive“ in seinen Kompositionen selbst auf Kosten einer richtigen Zeichnung klarzulegen, wäre es möglich, in diesem Knie das Linke der Madonna zu sehen. Mit irgend einer anderen Figur dürfte es kaum in Zusammenhang zu bringen sein, auch dann nicht, wenn wir in dem Bilde das Fragment eines größeren Gemäldes sehen wollten.

typus, eine große Ähnlichkeit mit dem ins Profil gestellten Hirten auf dem Nieuwebrucker Fragment auf, wogegen der jüngere, bartlose, mit dem verkürzt von unten gesehenen Kopf, dem erhobenen nackten Arm und der hochgezogenen Schulter sehr an einen Gefolgsmann auf der Rückseite des Delfter Flügels erinnert, den wir weiter unten besprechen werden (s. Tafel 19b).

Die Entstehung des Tholenschen Stückes, das gegenüber dem Nieuwebrucker Fragment in der weicheren Behandlung des Stofflichen und den komplizierteren Stellungen einen Fortschritt bedeutet, möchte ich annähernd in die Jahre zwischen 1555 und 1560 verlegen. Der Gedanke liegt nun nahe, auch in diesem Bild den Rest einer größeren Darstellung zu sehen. Ohne Untersuchung des Originals ist hierüber ein sicheres Urteil nicht zu fällen, doch erscheint, wie schon eingangs erwähnt, eine solche Annahme nicht zwingend.[1]

Ein weiteres Glied in der Kette religiöser Darstellungen bilden die Entwürfe zu drei großen Glasfenstern in der Oude Kerk von Amsterdam, deren Vollendung wir durch die auf jedem einzelnen angebrachte Jahreszahl 1555 genau festlegen können. In der Literatur werden sie unter den Hauptwerken Pieter Aertsens von Dapper[2], Fokkens[3] und Wagenaar[4] genannt, nur Commelin[5] führt irrtümlicherweise, wie wir schon in der Einleitung bemerkten, einen gewissen Digman als den Künstler an. Eine nähere Untersuchung dieser Fenster, die im Laufe der Jahrhunderte durch vielfache Wiederherstellungen stark verändert wurden, ließ sich im Rahmen vorliegender Arbeit nicht ermöglichen, da sie im Frühjahr des Jahres 1905 zu erneuter, gründlicher Restauration für längere Zeit in ein Atelier nach Delft überführt waren. Vor kurzem ist eine Spezialstudie von A. W. Weissman[6] versucht worden:

[1] Aertsen hat auch sonst Anbetungsszenen mit wenigen Figuren, ja „Madonnenbilder" gemalt. Das geht z. B. aus einer Photographie nach einem zweifellos dem A. zuzuschreibenden Bild hervor, dessen Aufbewahrungsort unbekannt ist. Die Photographie fand sich in der Sammlung des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin. Dargestellt ist nur die Hl. Jungfrau stehend (?) nach links gewandt, mit der rechten Hand hebt sie einen Tuchzipfel von dem Kinde, das nackt auf einer Krippe oder dgl. liegt. Dahinter Säulen bezw. Pfeiler auf Sockeln, weiter nach rechts Architekturreste, davor 2 Männer, wahrscheinlich Hirten, mit einem Esel.

[2—6] cf. die Anmerkungen Nr. 6—7 auf Seite 13.

ein Blick auf die sorgfältigen, von Weissman nach genannten Fenstern ausgeführten Zeichnungen, die in seiner Publikation wiedergegeben sind, läßt uns den großen Fortschritt Aertsens in diesen durchaus von italienischem Geist durchwehten Kompositionen klar erkennen. Sie verraten ein beträchtliches Verständnis der Renaissance-Architektur, denn hier sind nicht mehr einzelne Stücke, wie Säulen und Pfeiler, als „Requisiten" verwandt, sondern geschlossene Räume, Zimmer und Hallen, in edlen Verhältnissen erfunden. Die kleinen Skizzen erlauben natürlich ein weiteres Eingehen auf stilistische Fragen nicht.

Die Kompositionen der Glasgemälde können, da sie in ganz anderem Sinne gedacht sind, nur ein unvollkommenes Bild davon geben, wie wir uns wohl ein vollständiges kirchliches Gemälde von der Hand des Meisters zu denken hätten. Ein bisher nicht bekanntes Werk dürfte diesen Platz ausfüllen. Ich verdanke wiederum Herrn Direktor van Riemsdijk den Hinweis auf ein Werk, dessen Art ihn an unseren Künstler erinnerte. Es ist in dem wohlbehüteten und einem Fremden kaum zugänglichen Bereich einer alten Amsterdamer Stiftung, dem Deutzen-Hofje, verborgen. Das auf Holz gemalte, vor nicht allzulanger Zeit restaurierte Stück ist 1,90 m breit und 1,32 m hoch; dargestellt ist die Anbetung des Kindes durch die Könige, während Hirten der Szene zuschauen (s. Tafel 15). Inmitten des Bildes sitzt Maria in blauem Gewand und rotem Manteltuch, das auch den Kopf und einen Teil des Unterkörpers deckt, auf dem Schoß der Mutter, lebhaft bewegt, das Christuskind. Vor ihm kniet links auf einem mit orientalischem Stoff bezogenen Kissen einer der Könige mit kräftigem, braunrotem Gesicht, leicht ergrautem Haar und Bart, sein Haupt ziert eine niedrige Krone, die Kleidung besteht aus einem rostroten Rock, Beinkleidern und Ärmeln, deren Farbe ins Ultramarinblau spielt, der mit Pelz gefütterte Mantel zeigt gelbes Brokatmuster in rotem Grund. Ein Junge in gelbem Hemdkittel mit rötlichen Schatten, steht hinter ihm und hält die Schleppe des Mantels. Vorweg sei bemerkt, daß nur der eben beschriebene Mann einen König darstellt; die übrigen vornehm Gekleideten gehören dem Gefolge an. Wir dürfen also vermuten, daß die Innenflächen der



ANBETUNG DER KÖNIGE
Amsterdam, Deutzen-Hofje





MARIA MIT DEM KINDE
Teilstück aus der Anbetung der Könige
Amsterdam, Deutzen-Hofje



fehlenden Flügel einst die Komposition vervollständigten.[1] Hinter dem König steht einer der Begleiter, ein Jüngling in gelbem, antikrömischen Panzerkoller über einem blaugrünlichen Unterwams, er trägt in beiden Händen ein großes, flaschenartiges Gefäß mit gelbrotem, orientalischem Muster. Über den in etwas unnatürlicher Haltung am Boden liegenden Ochsen neigt sich ein alter Mann mit grauem Bart und Haar, offenbar Josef, vor ihm ein junger Hirte. Hinten sind die Diener des Königs mit den Lastkamelen; die Figuren sind flott und sicher in leichten fettig-rosa Tönen hingemalt. Mit einem dunklen Pinselzug ist die Körperform umrissen und Augen, Nase und Mund in die Gesichter hineingesetzt. Ganz oben ein Durchblick auf eine ferne Stadt, rechts bildet ruinenhaftes Gemäuer mit dorischen roten Säulen den Hintergrund, verschiedene Männer stehen und sitzen in Stellungen umher, die ein sorgfältiges Studium des Künstlers verraten.

Das Ganze ist schön und warm im Ton, ein kräftiges Rotbraun herrscht in der als gleichseitiges Dreieck aufgebauten Mittelgruppe vor. Kühl stehen dagegen die gelblich-braungrau angelegten Ecken.

Die Beziehungen zwischen diesem Stück und weiteren beglaubigten Werken Aertsens sind so zahlreich, daß ich nicht zögere, in ihm gleichfalls eine Arbeit unseres Künstlers zu sehen. Den Kopf der Maria finden wir sehr ähnlich auf einem später zu besprechenden Gemälde des Brüsseler Museums: „Christus bei Maria und Martha“ von 1559 wieder (s. Tafel 17), einem Bilde, dem unsere „Anbetung“ in manchen anderen Punkten, wie in Technik und Kolorit, verwandt ist, und dem sie auch zeitlich nahe steht. Der Hl. Josef ähnelt dem Kopf des Hirten auf dem Amsterdamer Fragment, die Gruppe der Kamelreiter kehrt auf dem Delfter Flügel wieder, die zwischen Tempelruinen sitzenden und lehnenden Männer in dem 1559 datierten Bilde des Städelschen Institutes: „Christus und die Ehebrecherin“ (s. Tafel 22). Nur etwas befremdet: hatte der Künstler auf anderen Anbetungsdarstellungen in dem Kopf des Ochsen eine besondere Glanzleistung geschaffen, so ist das Tier

[1] Ähnlich ist auf dem Seite 75 gen. Delfter Flügel nur ein König, der Mohr, vorhanden, so daß die beiden anderen im Mittelbild, neben der Hl. Familie, zu denken sind.

diesmal recht schwach gelungen. Die, wie wir sahen, zweimal benützte prächtige Studie mag hierfür nicht gepaßt haben; handelte es sich doch auch nicht um den Kopf allein, sondern um dessen Verbindung mit Hals, Rumpf und Vorderbeinen. Es scheint fast, als wenn der Ochse „auswendig" gemalt wäre, dafür spricht der weichlich modellierte Schädel und die streifige Behandlung des Felles, das ein wenig gekünstelt aussieht, ebenso gezwungen und unnatürlich ist seine Haltung.

Dieses Werk, dessen Entstehung wir in den Jahren zwischen 1555 und 60 annehmen können, bezeugt u. a. in der klar nach dem Schema des gleichseitigen Dreiecks aufgebauten Hauptgruppe das Studium italienischer Kompositionen.

Aus der Zeit zwischen 1551 und 56 ist uns kein datiertes Genrebild des Meisters erhalten, möglich, daß die kirchlichen Aufträge ihn gerade in diesen Jahren zu stark in Anspruch nahmen. Da wir ohnehin bei der Besprechung der Altarwerke und -reste mangels sicherer Datierung das Jahr 1556 als obere Grenze nicht einhalten konnten, wird es besser sein, die übrigen Werke Aertsens, welche ein religiöses Thema behandeln, hier anschließend zu geben.

Aus dem Jahre 1559 besitzen wir ein monumentales Stück, das die Geschichte vom Besuche des Heilandes im Hause der Maria und Martha darstellt.[1] Die Figuren des auf Holz gemalten Bildes sind annähernd lebensgroß. Erst neuerdings gelangte das Werk aus englischem Privatbesitz in das Brüsseler Museum.[2] Die Jahreszahl 1559 findet sich, in der Mitte geteilt, an den beiden Wangen des Kamines rechts oben, die Buchstaben P A, sowie die Dreizackmarke des Künstlers dagegen in dem Gemäuer der linken oberen Ecke (s. Tafel 17). — Vorn links sitzt vor einer Art Steinbalustrade Christus in tiefgrauem Untergewand und weinrotem Mantel, sein von dunklem Haar und Bart umrahmtes Gesicht ist von vorn gesehen; rechts von ihm auf einem Kissen Maria[3]; vor beide

[1] Ev. Lucä, Kap. 10, 38 ff.

[2] H. Hymans, Gaz. des beaux-arts 1 Févr. 1905.

[3] Gegen meine Annahme, in den beiden Frauen rechts und links im Vordergrund die Schwestern Maria und Martha zu sehen, sind von verschiedenen Seiten Einwendungen gemacht worden. Mit Recht wurde auf die demütig blickende, nonnenhaft gekleidete Frau an des Heilands linker Seite hingewiesen und gesagt, daß sich in ihr die fromme



CHRISTUS BEI MARIA UND MARTHA

Brüssel, Museum



tritt Martha. Offenbar illustriert der Künstler die Worte der heiligen Schrift: „... die hieß Maria, die setzte sich zu den Füßen und hörete seiner Rede zu. Martha aber machte sich viel zu schaffen, ihm zu dienen. Und sie trat hinzu und sprach: „Herr, fragst Du nicht danach, daß mich meine Schwester lässet allein dienen?“ usw. Maria trägt reiche, kostbare Kleidung; ihr weißseidener, pelzgefütterter Rock, dessen Stoff ein prächtiges Granatapfelmuster zeigt, ist zurückgeschlagen, auf dem goldgelben Brokatuntergewand liegt ein Bologneserhündchen. Silbergraue Ärmel mit leichten dünn-violetten Lichtern kommen unter dem weißen Brusttuch hervor, helle Bänder umwinden die gelbbraunen, um den Hinterkopf aufgesteckten Flechten. Ihr Profilkopf zeigt den Typus einer kräftigen Holländerin, das leicht nach oben gerichtete Stumpfnäschen gibt dem Gesicht einen besonderen, munteren Zug: mit weit offenen, erstaunten Augen blickt sie ihre Schwester Martha an, die vor die Gruppe hintritt. Die rechte Bildhälfte wird von der mit gesenktem Kopf dastehenden Martha beherrscht, ihr rechter Fuß ist vorgesetzt, die Stufe ermöglicht eine Stellung des „Hinauftretens“. Im Gegensatz zur Schwester ist sie nur mit einem bescheidenen Arbeitsgewand bekleidet: über dunklem Rock eine große, weiße Schürze, die noch die Liegefalten aufweist, die rote Jacke, deren Ärmel bis über die Ellbogen aufgekrempelt sind, ist vorn mit grünen, gekreuzten Nestelbändern geschlossen. Ihr Blick ist gesenkt, der Gesichtsausdruck ernst. Ein wenig weiter zurückgeschoben sitzt rechts von Christus eine zweite Zuhörerin[1] in schwarzgrauem

Maria doch viel besser verkörpere. Dementsprechend sei dann in der festlich gekleideten Frau zur Rechten des Herrn Martha zu sehen, die einer Köchin Anweisungen erteilt. Ich kann mich aber dieser Ansicht nicht anschließen. Von der plausiblen Umnennung der Maria abgesehen, glaube ich doch auf jeden Fall in der herantretenden „Köchin“ die Martha erkennen zu müssen, nach dem Wort des Evangelisten: „. . . und sie trat hinzu etc.“ Es entspricht dies der getreuen Illustration der Bibelstelle einzig und allein, ebenso der sachlichen Art des Künstlers, der überdies wohl sicherlich die beiden Hauptfiguren in den Vordergrund rückt. Unter keinen Umständen könnte man doch von der vornehm gekleideten — von mir Maria genannten Frau — annehmen, daß sie sich (als Martha aufgefaßt) „viel zu schaffen“ macht, um dem Herrn zu dienen. Indem ich mich den Mängeln meiner Benennung durchaus nicht verschließe, ziehe ich es dennoch vor, fürs erste die oben durchgeführte Verteilung der Namen beizubehalten.

[1] Es wäre vielleicht nicht unmöglich, in ihr Maria, die Mutter des Herrn, zu sehen.

Gewand, das auch über dem von weißer, eng anliegender Haube bedeckten Kopf liegt. Hinter der Gruppe werden noch zwei bärtige Köpfe sichtbar. Bei der Anordnung der Personen ist den tatsächlichen Raumverhältnissen sehr wenig Rechnung getragen. Zu Parallelen mit anderen Bildern sind die Figuren besonders wichtig. Die vordere, ein alter Mann, erinnert lebhaft an den knienden König auf der Anbetung des Deutzen-Hofje, er hat das nämliche, durchgearbeitete Gesicht mit dem graublonden Bart. Der zweite Kopf dahinter, der einem schwarzbärtigen Mann mit auffallend dünnem Schnurrbart gehört, wird zur Hälfte von dem Vorgenannten verdeckt. Ein großer Kamin im Hintergrund rechts charakterisiert Marthas Arbeitsfeld, eine Magd macht sich am Feuer zu schaffen. Zwei ältere Männer und ein junger Bursche, der denselben Typus wie der jugendliche Gefolgsmann auf der Deutzen-Hofje-Anbetung zeigt, wärmen sich an den Flammen. Auf beiden Partien zu Seiten des Kamines Ausblicke in ruinenhaftes, von dichtem Grün umsponnenes Gemäuer.

Das Bild verrät zunächst in seiner imposanten Größe und dem reichen Vortrag die vorhergegangene Beschäftigung mit kirchlich-repräsentativen Werken, denen es sich in der Wahl der ganzfigurigen, lebensgroßen Modelle anschließt. Aber noch nie zuvor hat sich der Künstler so weitgehend und liebevoll mit den Schönheiten der Gewandung, vor allem mit dem Glanz und den farbigen Reizen des Seidenstoffes beschäftigt. Auch auf dem Altar des Deutzen-Hofje trug der kniende König kostbare Kleidung, aber Aertsen war weit mehr der Zeichnung von Brokatmustern usw., als malerischen Eigenschaften nachgegangen. Das ist nun hier in der Figur Mariens anders geworden, der Künstler kann sich nicht genug tun, die verschiedenen Stoffarten zu schildern, den schweren Brokat, der kaum eine Falte wirft, die schimmernde Seide, weiches Pelzfutter und leichtes, vielgefälteltes Schleiergewebe: eine Fülle von malerisch wie technisch gleich reizvollen Problemen. — In der Anordnung einer parallel zum unteren Bildrand verlaufenden Stufe hat der Künstler ein für die Stellung der Figuren sehr dankbares Motiv hereingebracht, das besonders der Gestalt Marthas einen fast pompösen Zug verleiht. Nicht minder interessant ist es, wie die

alte Vorliebe des Malers für das Stilleben wieder in Erscheinung tritt. Man kann sogar den leisen Verdacht nicht unterdrücken, daß die Möglichkeit, ein solches Stilleben anbringen zu können, ein Hauptgrund für Aertsen war, gerade diesen biblischen Vorgang zu wählen.

Der innere Zusammenschluß der Gruppe bot größere Schwierigkeiten als das Problem der Anbetung, denn dort genügten schon äußerlich die dem Mittelpunkt, dem Christkinde, zugewandten Köpfe, um den leitenden Gedanken erkennen zu lassen. Einen Reflex in dem Kind zum Ausdruck zu bringen, war nicht unbedingt notwendig. Hier liegt die Sache wesentlich anders: die Szene lehnt sich an die biblische Erzählung so weit an, daß sich der bestimmte, herausgegriffene Augenblick feststellen läßt. Martha ist an die um den Heiland versammelte Gruppe herangetreten und hat eben die Worte gesprochen: „Herr, fragst Du nicht danach, daß mich meine Schwester lässet allein dienen? Sage ihr doch, daß sie es auch angreife.“ Und Jesus antwortet ihr: „Martha, Martha, Du hast viele Sorge und Mühe, eines aber ist not, Maria hat das gute Teil erwählet, das soll nicht von ihr genommen werden.“ — Das heißt, es mußte ein Moment stärkster Wechselbeziehung zwischen den einzelnen Personen fixiert werden, und das ist dem Künstler nicht gelungen. Die alte Eigenheit seiner Menschen, sich nie recht anzusehen, ist bei einer derartigen Szene von schwerwiegendem Nachteil, ein Mangel, über den charakteristische Handbewegungen nicht hinweghelfen. Ist es ihm einmal, wie in der erstaunt emporblickenden Maria, geglückt, den Ausdruck zu erschöpfen, so fehlt dagegen völlig die „Augenverbindung“ Marthas mit der angeredeten Gruppe, wodurch erst die Erregung Mariens ganz motiviert wäre. Eben deshalb ist auch der Kopf Christi so nichtssagend, der Blick schweift ins Leere, die Hände bewegen sich rein mechanisch. Mit den übrigen Vordergrundfiguren geht es nicht besser, sie haben etwas von schlecht disziplinierten Statisten an sich. Ebenfalls gescheitert ist der schwache Versuch, durch eine starke Kopfdrehung des einen, am Kamin sitzenden Mannes den Kontakt zwischen der Hintergrundszene und dem Hauptvorgang zu schließen. Auch das Raumpro-

blem ist, wie gewöhnlich, nicht gelöst, die Vorderfiguren stehen auf einer kleinen Bühne, die ihnen leidlich Platz bietet, dagegen erscheint alles, was sich im Hintergrund abspielt, nur wie auf einen Prospekt gemalt. — Die Durchbildung des einzelnen verrät lückenlos ein sorgfältiges Studium, so sind die Füße und Hände sehr gelungen. Eine kleine, für Aertsen recht typische Eigenheit kann man wieder beobachten: die herabhängende linke Hand Marthas trägt den mit Gemüse gefüllten Korb; doch ist die geschlossene Hand offenbar fertig gezeichnet worden, bevor sie noch den Korbdeckel umfaßte, denn, wie sich uns die Sache darstellt, würde der Henkel des schweren Korbes nicht im Innern der gekrümmten Finger, wie es notwendig wäre, sondern auf deren Kuppen ruhen: ein höchst peinlicher Gedanke. Ebenso wirkt der unter dem Arme getragene Kohlkopf so wenig körperlich, die Armbiegung derartig schwach, daß der gleiche Verdacht einer späteren Einfügung des die ganze Haltung durchaus verändernden Gegenstandes ohne entsprechende Modellbenutzung begründet ist.

Auch für dieses Bild ist das Studium vor allem italienischer Bewegungsmotive von ausschlaggebender Bedeutung, ohne daß sich die Anlehnung an bestimmte Vorbilder nachweisen ließe. Eine wiederholt auftauchende Ähnlichkeit mit venezianischen Bildern konnte ich nicht über allgemeine Punkte hinaus feststellen. Gerade bei venezianischen Werken ist die Gefahr überscharfer Zurückführungen sehr groß, denn durch die Kunst Venedigs geht ein ununterbrochener starker Zug, welcher der nordisch-niederländischen Geschmacksrichtung verwandt ist; anderen Ortes wird nochmals auf dieses Thema zurückzukommen sein. Auf jeden Fall empfiehlt sich bei der Aufstellung direkter Beziehungen zwischen nordischen Künstlern wie Aertsen und ähnlichen Darstellungskreisen venezianischer Kunst, wie z. B. dem von der Gruppe der Bassani vertretenen, große Vorsicht. Es sei hiervon streng das schon oben herangezogene Studium des italienischen Formalismus getrennt, das man, wie in den anderen Werken unseres Meisters, so auch in jeder Stellung und Bewegung des vorliegenden Bildes nachweisen kann. Das ist aber nur die gleiche Tonart, nicht die gleiche Melodie.



DIE VIER EVANGELISTEN
Culemborg, Elisabeth-Weeshuis



Die Vorzüge des Gemäldes liegen in der beginnenden Verschmelzung des neuen Fremden mit der Kraft und Gesundheit des Einheimisch-Eignen. Wenn es auch nicht gelang, den eigentlichen Vorwurf der Darstellung glaubhaft zu machen, so hat der Künstler doch ein paar Figuren von ungemeinem Reiz geschaffen: Maria, den Typus des von Gesundheit und Jugendfrische strahlenden holländischen „Meisje“ in sonntäglich feinem Aufputz, und Martha, eine kernige, arbeitsgewaltige Frau seines Volkes. — Und in diesem Sinne wird man dem Werk gerecht.

Hier mag ein Bild angeschlossen werden, das trotz mancher Einschränkungen, die wir in bezug auf eigenhändige Ausführung durch den Meister und auf den Erhaltungszustand machen müssen, doch viele verwandte Züge mit dem Vorbesprochenen zeigt. Es stellt die vier Evangelisten dar, ist auf Holz gemalt, 1,18 m breit und 80,5 cm hoch und befindet sich im Elisabeth-Weeshuis (Waisenhaus) zu Culemborg bei Utrecht (s. Tafel 18). Paarweise zusammensitzend sind die Evangelisten mit ihren Symbolen geschildert; während aber diese für die drei Evangelisten Matthäus, Markus und Johannes nicht sonderlich hervortreten und nur geringen Raum einnehmen, schiebt sich der Kopf des Lukasstieres höchst anspruchsvoll in die rechte untere Bildhälfte hinein. Ein Blick sagt genug: wir haben wieder denselben Ochsenkopf wie auf der Nieuwebrucker Anbetung und dem Amsterdamer Fragment vor uns. Aus diesem Grunde wurde Herr Direktor van Riemsdijk bei einem Besuch in Culemborg auf das Bild aufmerksam, ihm verdanke ich den freundlichen Hinweis auf dasselbe.

Die Figuren sind ungefähr dreiviertel lebensgroße Kniestücke. Links in der Ecke sitzt Matthäus, ein alter, bärtiger Mann in gelbrötlichem Mantel und pfirsichrotem Untergewand, er liest in einem großen Buche, seine linke Hand stützt sich auf zwei kleinere Bände, die zusammen mit einem Stoß weißen Papieres und einem Gänsekiel auf einem graugrünlich bedeckten Tisch liegen. Links über ihm ist sein Symbol, ein pausbäckiger, dumm dreinschauender Engel sichtbar. Der Kopf des Evangelisten zeigt die größte Ähnlichkeit mit dem knieenden König der Anbetung des Deutzenhofje, sowie mit dem sitzenden Mann des Delfter Altarflügels. Rechts

hinter Matthäus in weinrotem Gewand der schwarzbärtige Hl. Markus, der dem Christuskopf auf dem Maria- und Marthabild sehr ähnelt, seine rechte Hand hält die Feder, er ist im Begriff zu schreiben. Rechts von ihm schaut ein kleines, etwas komisch wirkendes Löwenköpfchen hervor, über diesem schwebt in einer roten Glorie, welche das graue Gewölk teilt, die Taube des Hl. Geistes. Den beiden Figuren ist die Gruppe der zwei anderen Evangelisten gegenübergestellt. Hinten zunächst der jugendlich bartlose Johannes, mit scharfer, leicht gekrümmter Nase und langem Lockenhaar: ähnlich dem gleichen Heiligen auf dem Innenflügel des Antwerpener Altares, sein Gewand läßt den Hals und einen Teil der Brust frei, an die er die rechte Hand legt. Er scheint mit in das von Lukas gehaltene Buch zu blicken, sein Attribut, der Adler, Schreibfutteral und Tintenzeug im Schnabel haltend, ist oben zu sehen. Lukas, der in Seitenansicht sitzt, wendet das Gesicht scharf um und blickt aus dem Bilde heraus, sein schwerer Kopf erinnert im Typus stark an den Jünger Christi auf dem vorbesprochenen Werk, seine linke Hand drückt die Seiten des offenen Buches nieder.

Das ganze Stück ist sehr schlecht erhalten, die Farboberfläche völlig zerstört und die Modellierung verwaschen, so daß es Unrecht wäre, verschiedene Mängel dem Künstler zur Last zu legen und daraus folgernd die Autorschaft Aertsens zu verneinen. Selbst wenn es nur ein „Atelierbild" ist, so zeugt es doch von durchaus Aertsenschem Geist, fast für jedes Motiv läßt sich in seinen übrigen Arbeiten eine Parallele finden. Aus alten Auktionsberichten ergibt sich überdies, daß Aertsen das Thema der „Vier Evangelisten" behandelt hat, so wurde auf der Versteigerung Lyversberg in Köln am 16. August 1837[1] ein dem Pieter Aertsen zugeschriebenes Bild dieses Gegenstandes verkauft, das 1559 datiert gewesen sein soll. Auch das Culemborger Stück — mag es nun

[1] Vielleicht wurde das gleiche Stück schon früher erwähnt: 1614 Boedel Hendr. Buyck (Weeskam. Lade 184), „De vier Evangelisten" (de Roever). Das Lyversbergsche Bild soll später in die Smlg. Frey nach Aachen gekommen sein, wo es Hofstede de Groot sah. Aus seinem mir frdlst. zur Verfügung gestellten Notizen ersehe ich, daß er in der Zuweisung, ob an Aertsen oder an Beuckelaer, schwankte. Ich konnte die Smlg. Frey trotz vielfacher Bemühungen nicht erkunden (s. auch die Notiz auf S. 135.)

eine Originalarbeit sein oder nicht — läßt sich am ehesten in die Nähe von Bildern, die um das Jahr 1559 entstanden sind, rücken. Man denke allein an die Verwandtschaft mit dem Brüsseler Gemälde von 1559: „Christus bei Maria und Martha“.

Das letzte größere Werk mit religiösem Motiv ist der im Rijksmuseum aufbewahrte, doppelseitig auf Eichenholz gemalte Flügel vom Delfter Altar (s. die Tafel 19a u. b). Er ist 1,92 m hoch und 0,72 m breit. Die Zuschreibung des Stückes an Aertsen ist schon alt[1]; doch ist die Zurückführung des Flügels auf seinen Altar der Delfter Nieuwekerk mit den von Six angeführten Stellen aus van Mander nicht beweisbar. Wir können nur von einer Wahrscheinlichkeit reden, die dadurch unterstützt wird, daß wenigstens die Herkunft des Flügels aus der Stadt Delft gesichert ist.

Mannigfach sind die Beziehungen zu den früher genannten Werken. Die eine Seite zeigt den Mohrenkönig im Begriff, mit einem kostbaren Gefäß in den Händen sich der (auf dem Mittelbild hinzuzudenkenden) Hl. Familie zu nähern. Junge Diener entnehmen einer Truhe andere Geschenke; weiter nach dem Hintergrund die übrigen Gefolgsleute. Die Darstellung dieses Vorgangs erinnert an die gleiche Szene auf dem Deutzen-Hofjealtar. Die Komposition ist etwas forciert, eine Fülle von gesuchten Motiven ist auf dem kleinen Raum zusammengedrückt, einzelnes, wie der tief herabgebeugte Oberkörper des Maultierführers, ist gar zu übertrieben. Natürlich hätte die Gestalt in aufrechter Haltung den Hintergrund stark verdeckt, doch zeigt die Stellung in erster Linie das bekannte Bestreben nach neuen, möglichst interessanten Bewegungen und Verkürzungen. Und darin ist Erkleckliches geleistet, das ganze Register fremder Reminiszenzen wird aufgerollt, man wird italienischer als die Italiener. Mit dem Kolorit sieht es wenig erfreulich aus. In diesem Stück dominiert der kalte, weiße Mantel des Königs mit den blauen Schatten, gegen ihn steht das unangenehme Violett-Rosa des Panzers mit seinen gelben Metallteilen; die Decke des Maultieres ist unrein erdbeerfarben mit grünem,

[1] cf. den auf Seite 61, Anmerkg. 2 gen. Aufsatz von Jan Six. Nach ihm ist der Flügel bereits in der Beschreibung Delfts von Boitet im Jahre 1729 als Aertsensches Werk erwähnt.

gelben und blauen Muster darin. Die Körper der Kamelreiter sind leicht rosa-grau angelegt, der Lendenschurz zeigt ein dünnes Gelb. Überall verwaschene rosa und violette Farben, die einen etwas fettig-gepuderten Ton haben, die Farbkontraste folgen einem bestimmten Geschmacksprinzip mit einer Konsequenz, die wir bisher noch nicht kennen lernten. — Ruhiger ist die Komposition der anderen Seite, mit einer Szene aus der „Darstellung im Tempel". Im Vordergrund[1] ein bärtiger Mann und ein junges Mädchen neben ihrem Geflügelkorbe. Hinter ihnen in Begleitung von zwei anderen Frauen eine Mutter mit ihrem Kind auf dem Arm. Vor dieser Gruppe eine dritte Figur: eine junge Frau hält mit beiden Händen vor sich eine Stange, deren Bedeutung nicht ganz klar ist. Das Händlerpaar in der ruhenden Stellung ist sehr geschickt um den runden Korb gruppiert. Diese ungezwungene, lose Haltung findet sich nur in reifen Werken der Spätzeit. Allerliebst wirkt das kleine Stilleben des Geflügelkorbes, vortrefflich die zusammengekauerte Ente, das Körperliche des Tieres und die Weichheit seines Gefieders. Im Gegensatz dazu sind die Tauben höchst schwach.

Die Farben unterscheiden sich von denen der anderen Seite nicht. Erwähnt seien die Haupttöne: Der kollerartige Rock des Mannes neben dem Korb ist gelb, mit braunroten Faltenschatten, sein Untergewand stumpfrot, die Ärmel sind verwaschen weiß-blau, der Mantel der Frau mit der Stange ist schmutzig violett-rosa. Von anderen Farben sind ein graues Blau und ein Olivgrün neben ganz indifferenten Mischtönen vertreten.

Zeichnung und Modellierung ist nicht sorgfältig, manches, besonders in den oberen Partien, erscheint recht flüchtig. Die Falten sind etwas „auswendig" gemalt; im Vergleich mit Stücken, wie z. B. dem Brüsseler Bild „Christus bei Maria und Martha", machen die Flügel den Eindruck, als wären sie unter Anteilnahme von Gehilfenhänden entstanden. Der starke Verfall des Farbenempfindens, das gänzliche Fehlen des von Aertsen bevorzugten warmbraunen Kolorites, zum mindesten im Vordergrund, fände darin

[1] Es ist mir unmöglich, in diesen Figuren Maria und Josef zu sehen, wie man mir vorschlug; als Hauptbeteiligte an der Darstellungsszene können diese nur auf dem Mittelstück gedacht werden.



a Vorderseite b Rückseite

FLÜGEL EINES ALTARES AUS DELFT

Amsterdam, Rijksmuseum



vielleicht zum Teil seine Begründung. Jedenfalls dürfte es sich um ein späteres Werk handeln, worauf u. a. auch die Kopftypen der Frauen weisen, die in dieser Art nur auf Bildern nach 1560 vorkommen. Man vergleiche z. B. das 1562 datierte Stück im Stockholmer Museum: „Zwei Köchinnen bei ihrer Arbeit" (s. Tafel 27).

Im Kolorit steht es einer Auffassung nicht mehr fern, wie sie z. B. das Bild des Sohnes Pieter Pietersz vom Jahre 1575 im Haarlemer Museum: „Die drei Jünglinge im glühenden Feuerofen" zeigt. Ich möchte daher die Entstehung des vorliegenden Werkes frühstens in die Zeit um 1565 setzen. Als durchweg eigenhändig kann ich es nicht ansehen, sondern bin geneigt, für die malerische Ausführung die Mithilfe von Schülern — in diesem Falle vielleicht die seines ältesten Sohnes Pieter — anzunehmen.

Die eben versuchte, nunmehr abgeschlossene Übersicht der religiösen Arbeiten unseres Künstlers zwang uns, die freilich nicht zahlreichen, ein anderes Thema behandelnden Werke zunächst hinauszuschieben. Wir greifen also einige Jahre zurück. Im Museum Mayer van den Bergh zu Antwerpen befindet sich eine „Bauerngesellschaft" von Pieter Aertsen (s. Tafel 20). Ein Stein vorn links trägt die genaue Bezeichnung: „P. A., 1556, 17. April." Diese Gewohnheit des Künstlers, der Jahreszahl den Tag der Vollendung beizufügen, haben wir schon kennen gelernt: einmal auf der „Fleischbude" der Sammlung von Upsala, das andere Mal auf der Berliner „Kreuztragung". Leider hatte ich keine Gelegenheit, das schlecht beleuchtete Antwerpener Bild genau untersuchen und studieren zu können, doch glaubte ich eine äußerst sorgfältige und durchgreifende Restaurierung zu erkennen.

Die Szene geht in einem Bauernhaus vor sich, zwei Bauernburschen mit einem jungen Mädchen sitzen vor einem Kaminfeuer, neben dem ein Junge am Boden hockt, die Gesellschaft scheint mit den Vorbereitungen zu einem Essen beschäftigt zu sein. In einem torartigen Durchblick rechts eine Gruppe von zwei Bauern und zwei Mädchen in zärtlichen Stellungen. Aertsen nimmt also das Thema wieder auf, das er im Wiener Bauernfest von 1550 zum erstenmal behandelte, doch hat er hier die Szene in den Innenraum verlegt, ferner vermeidet er die starke Zersplitterung durch Neben-

szenen, nur zwei Öffnungen der Rückwand geben diskret belebte Ausschnitte. Dieser Gedanke war mit viel zahlreicheren Personen als Füllung, überdies noch mit einer biblischen Szene, schon in der Upsalenser „Fleischbude“ durchgeführt. — Viele der alten Bewegungsmotive sind wieder in Angriff genommen, zunächst die Rückenfigur, ein Problem, dessen ersten schwachen Lösungsversuch wir in dem Geflügelhändler des Braunschweiger Bildes kennen lernten. Mittlerweile ist der Künstler doch vorgeschritten, die Drehung des Oberkörpers, die Bewegung der Arme, der gewendete Kopf, das alles ist verhältnismäßig ungezwungen, es fehlt das Silhouettenmäßige, das Aufgeklebte. Das Schwierigste, die Beine einer solchen am Boden hockenden Person unterzubringen, ist ihm auch hier nicht geglückt, man fühlt förmlich die Anstrengung nach, mit der er das zurückgelegte rechte Bein auf den perspektivisch durchaus richtig wirkenden Fußboden aufzeichnete: die Biegung des Knies wirkt fraglos peinlich. Das linke bleibt ziemlich verloren, erst bei genauem Hinsehen entdeckt man den Fuß, der unter das rechte Knie geschoben ist. In dieser verfahrenen Stellung wirkt die Figur doch noch frisch und bewegt, der Künstler hat ihr eben, im Gegensatz zu früher, warmes Leben verliehen, und das siegt trotz der mangelhaften Ausdrucksmittel. Auf verschiedenen Bildern werden wir diesem famosen Jungenkopf wieder begegnen, zu dem vielleicht einer von des Malers Söhnen Modell gesessen hat. Ein ebenso gesundes Geschöpf ist das junge Mädchen zwischen den beiden Männern; es ist dem am Feuer hockenden Burschen so ähnlich, wie es eigentlich nur Geschwister sein können, wie er hat es das runde Gesicht mit dem lustigen Zug um den Mund, mit den kräftigen Lippen und der Stumpfnase. — In der zurückgelehnten Haltung des an ihrer linken Seite sitzenden Mannes ist wieder das alte Stellungsmotiv des Evangelisten Johannes vom Antwerpener Altar aufgenommen, nur ist das Wiegende, Wippende durch den auf den Boden gesetzten linken Fuß vermieden; insofern kann man von einem Fortschritt reden. Sehr gut ist der zweite jüngere Partner gelungen, dessen feiner, charakteristischer Kopf mit dem kokett auf das weiche Lockenhaar gesetzten Hütchen wenig bauernhaft erscheint, man denkt eher an einen städtischen Stutzer. Die auf-



BAUERNGESELLSCHAFT
Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh



rechte Haltung hat etwas von angelernter Würde — ebenso der eingestützte Arm und die zierlich übergeschlagenen Beine. Was der Künstler in dieser Gestalt zum Ausdruck bringen wollte, wird leider nicht klar, wie er ja überhaupt immer nur beschreibt und den objektiven Befund gibt. Ganz selten, wie vielleicht auch bei dieser Figur, glaubt man einen Schimmer von Ironie herauslesen zu können. — Echte Geschöpfe Aertsens sind die vier kleinen Gestalten im Hintergrund, sie würden hinreichen, um den Autor des Bildes zu bestimmen. Wir kennen sie von fast allen bisher besprochenen Arbeiten, wie sie mit unsicherem Gang scheinbar ohne bestimmtes Ziel den Oberkörper zurück, den Unterkörper herausgedrückt, dahinwanken. Es sind zwei Pärchen, das vordere, untergefaßte, will durch das Tor eintreten, der Kavalier der zweiten Dame macht sich die Gelegenheit zu einem Übergriff nutzbar. — Äußerst glücklich ist der Durchblick durch das Seitenpförtchen mit dem geschickt in den Ausschnitt gehängten Vogelbauer gelungen. Der Blick auf das zarte Silbergrün des Laubwerkes und auf die weißblühenden Büsche könnte in malerischer Hinsicht bei einem Werk des XVII. Jahrhunderts nicht feiner sein; freilich setzt hier mein Verdacht einer modernen Nachhilfe in vollem Umfange ein, und das gilt für das ganze Kolorit, das in seiner geschlossenen, kühlen Silberstimmung gar zu hart erscheint, so daß man an Arbeiten eines Terborch oder Vermeer van Delft erinnert wird. Die Hauptfarben sind: hellgelb-weiß der Rock des Trinkers, silberweiß die Ärmel des Mädchens sowie die Beinkleider des lockigen Mannes, dessen roter Rock und gleichfarbige Mütze höchst fein gegen eine graue Wand steht, ein stumpfes Rot zeigen die Ärmel des hockenden Jungen und die Hosen des Trinkers. Duftig und leicht hingetuscht ist der bunte Bilderbogen, den sich der Junge am Kamin um die Kappe gesteckt hat, und das helle, flackernde Feuer, ferner die dünn grau in grau gemalten Hintergrundfiguren mit ihren Lasuren, z. B. dem Rot an Mütze und Hose des ersten Bauern. Die Fähigkeit Aertsens, Gegenständen wie dem metallenen Kessel voll geronnenen Fettes malerische Reize abzugewinnen, Fleisch, Wurst, Käse oder Brot, kurz all die Bestandteile des Stillebens so zu sehen, wie es erst im XVII. Jahrhundert zum Allgemeingut der Künstler

wurde, haben wir schon früher, insbesondere auf dem Upsalenser Bild kennen gelernt.

Das bekannteste Werk unseres Meisters ist wohl der „Eiertanz" von 1557 im Rijksmuseum zu Amsterdam, auf Holz gemalt, 1,72 m breit und 84 cm hoch (s. Tafel 21). Eine Signatur war nicht zu finden, die Datierung steht hart am oberen Bildrand auf dem Kaminmantel. — Wieder blicken wir in einen bäuerlichen Wohnraum, ein Mittelding zwischen Küche und Diele, eine fröhliche Schar ist bei Speise und Trank versammelt und belustigt sich an der Kunst eines jungen Burschen, der zwischen allerlei am Boden verstreuten Dingen den „Eiertanz" ausführt. Im Hintergrund links ein Fensterpaar, mit dem Blick auf eine von Figuren belebte Waldlandschaft, im Türrahmen rechts einige Zuschauer. — Bei der Besprechung anderer Bilder wurde wiederholt auf einzelne Motive dieser Komposition Bezug genommen, so wiesen wir auf die Figur des fröhlichen Burschen im Vordergrund hin, wegen der Verwandtschaft mit dem Johannes Evangelista des Antwerpener Altars. Wir führten damals die Erfindung solcher starkbewegten Gestalten auf italienische Vorbilder, letzten Endes auf die Sklavenfiguren Michelangelos an der sixtinischen Decke zurück. Bei Gelegenheit der Altarfragmente lernten wir das Interesse des Meisters an vorgebeugten, verkürzten Köpfen kennen, eine Stellung, welche er den Köpfen zuschauender Hirten auf der Anbetungsszene zu geben pflegte. Jene kleine Hintergrundsgruppe des mit seinen Eltern dem Tanz zusehenden Knaben auf vorliegendem Werk ist wieder nach diesem Rezept aufgebaut. Es stört den Künstler nicht, daß bei dem viel zu engen Raum der Kopf des Vaters nur sichtbar sein könnte, wenn seine Gestalt übergroß wäre: er will auf die Abstufung nicht verzichten. Der Vergleich mit den beiden zuletzt behandelten Bildern ergibt manches Interessante. Die Frage der Raumbehandlung hat der Künstler besser gelöst als früher, der Raum ist einheitlicher gedacht, die Öffnungen sind nicht mehr so unnatürlich groß, sondern halten sich enger an die Größenverhältnisse von Tür und Fenster eines Zimmers. Auch im Bestreben, einen inneren Zusammenschluß herzustellen, ist ein kleiner Fortschritt zu verzeichnen. Der Maler sucht den lustigen Burschen,



Nach Originalaufnahme veu Franz Hanfstaengl in München

EIERTANZ
Amsterdam, Rijksmuseum



dessen Gestalt den Vordergrund beherrscht, mit der Hauptszene durch Einfügung der jungen Bäuerin in Verbindung zu bringen: diese sieht zu ihrem Nachbar auf, während ihre Hand zu den Tanzenden hinüberweist. Auf den Gesichtern der beiden Leute am Kamin verrät sich eine größere Anteilnahme an dem Vorgang als gewöhnlich, sie stehen in stärkerer Beziehung zur Hauptszene. Im Fensterrahmen links hängt nach Analogie des schrägen Vogelbauers (cf. Antwerpen, Mayer v. d. Bergh) ein Tonkrug mit einigen schmalen Blättern. Der Durchblick läßt unter den bekannten gekreuzten Bäumen zwei kleine Figuren des alten Typus erkennen. Am Boden liegt unter anderem ein kurzer Säbel mit ringförmiger Parierstange und ein roter Wollhut, beide Stücke, durchaus übereinstimmend, trägt der in seinen Krug blickende Mann auf der Bauernszene im Museum Mayer van den Bergh. Dessen zweites, dolchartiges Messer findet sich auf vorliegendem Bild am Gürtel des lustigen Burschen wieder. — Die farbige Erscheinung des Bildes ist kräftig und warm, sie beruht in erster Linie auf reichlicher Verwendung von stumpfem Rot und dem kräftigen Blaugrün des Laubwerkes im Waldgrund.

Wir lernen nunmehr eine neue Bilderreihe kennen, die sich um ein 1559 festdatiertes Werk gruppieren läßt. Das Schema dieser untereinander verwandten Kompositionen ergibt die Zusammenstellung einer reichen Vordergrundszene, Markthändler inmitten ihrer Waren usw., mit einem biblischen Vorgang im Hintergrund. Doch sind hier — und das unterscheidet diese Werke von früheren — die Größenunterschiede der Figuren stärker ausgeglichen.

Aus dem Nachlaß der Frau Berg ist vor kurzem ein großes Bild Pieter Aertsens in den Besitz des Städelschen Kunstinstitutes zu Frankfurt am Main gekommen: eine Marktszene im Vordergrund, weiter hinten die Begegnung Christi mit der Ehebrecherin (s. Tafel 22). Das Gemälde auf Holz ist 1,79 m breit und 1,23 m hoch. Auf einer Tonne links befindet sich die Bezeichnung PA mit der Dreizackmarke, darunter die Jahreszahl 1559.

Hart an den unteren Bildrand gerückt, sitzen zwischen ihren Marktwaren junge Mädchen und ein älteres Händlerpaar, hinter diesem lehnt ein alter Bauer gegen den Sockel eines Obelisken.

Die obere Hälfte des Bildes nimmt der biblische Vorgang ein. Links ein Tempel, um dessen von grünem Rankenwerk umsponnene Säulen sich Männer in ruhigen Stellungen gruppieren: ganz ähnlich wie auf der Anbetung des Deutzen-Hofje. Auf dem Platz vor dem Tempel spielt sich die biblische Szene ab, der die Erzählung des Evangelisten Johannes[1] von Christus und der Ehebrecherin zugrunde liegt. Es ist der Augenblick geschildert, wo Jesus auf die Frage der Pharisäer, was mit der Sünderin geschehen solle, sich niederbeugt, mit dem Finger auf die Erde schreibt und dann die Worte spricht: „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie." Zur Verdeutlichung des Vorganges hat es sich der Maler nicht nehmen lassen, in den Sand zwei Reihen hebräischer Buchstaben zu zeichnen: ein etwas originelles Erwachen seines historischen Sinnes, der sonst nicht eben stark entwickelt ist. Hinter dem sich niederbeugenden Christus fünf Männer, wohl die Pharisäer, deren Anteilnahme sich durch Handbewegungen und vorgestreckte Köpfe kundgibt. Vor dieser Gruppe steht die Ehebrecherin in kostbarer Kleidung, ein Schleiertuch fällt vom Kopf nieder, das Auge ist gesenkt, die Hände sind ergeben über dem Leib gekreuzt, hinter ihr entfliehen verschiedene Männer in lebhafter Erregung, sie sollen die Worte der Schrift illustrieren: „Da sie das aber höreten, gingen sie hinaus (von ihrem Gewissen überzeugt), einer nach dem andern." Rechts vom Obelisken durch einen Torbogen ein Blick auf grünes Buschwerk, aus dem ein Kirchturm hervorragt. — Die Vordergrundsgruppe der Händler wirkt durch die vielfachen ausgeklügelten Stellungen ermüdend. Die verwandten Requisiten sind die alten: schon auf dem frühen Liller Bilde kommen jene aufeinander gelegten Tonnen, die Mulde mit den Butterstücken und die milchgefüllten Eimer vor. Italienischer Einfluß auf die Erfindung der Bewegungsmotive und einzelnen Kompositionsgedanken liegt klar zu Tage, so z. B. bei der um Christus versammelten Pharisäerschar: die vorgebeugten Gestalten, mit den verkürzt gesehenen Gesichtern, deren Aufmerksamkeit einem bestimmten Punkt gilt, erinnern an die Geometergruppe auf Raffaels „Schule von Athen". Diese Beziehung

[1] Ev. Johannes, Kap. 8, Vers 3ff.



CHRISTUS UND DIE EHEBRECHERIN
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



dürfte wohl ziemlich sicher sein, denn leicht genug konnte man zugleich die niedergebeugte Gestalt des demonstrierenden Lehrers für den schreibenden Christus übernehmen! Dem neuen Geiste entspricht auch die Milderung der harten, scharfen Silhouette, so sehen wir die Säulen des Tempels ebenso mit dünnem Blätterwerk bekleidet wie den Obelisken: alle Umrisse sind aufgelöst. Der Ausblick rechts von diesem Monument, das zu den beliebtesten Stücken der italienisierenden niederländischen Richtung zählt, verleugnet ebenfalls seine Herkunft nicht. Den Blick auf eine ferne Landschaft rahmt ein Mauerbogen ein, der nicht als Tor gedacht ist, sondern an jene schmalen Aquädukte erinnert, die noch heute in Italien u. a. bei Mühlenbauten Verwendung finden. Diese Art des Durchblickes findet sich beispielsweise in der venezianischen Kunst, zum Vergleich sei etwa auf die „Ländliche Szene" Jacopo Bassanos in der Galerie Doria zu Rom verwiesen. In der ganzen Hintergrundszene liegt überhaupt etwas Venezianisches, man denkt u. a. an Tintoretto und die Gestalt der weißgekleideten Frau zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit Geschöpfen eines Veronese oder Lorenzo Lotto; dennoch lassen sich bestimmte Vorbilder nicht ermitteln. Der auffallendste Fehler des Bildes beruht auf den falschen Größenverhältnissen der Personen, von der mangelnden Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund ganz abgesehen. Die Vordergrundsgruppe gleicht einem schmalen Silhouettenstreifen, der ohne Raumtiefe hart an den unteren Rand geklebt ist. In einer Kleinheit, die der tatsächlichen Entfernung von den Vorderfiguren nicht entspricht, sind die Personen der biblischen Handlung gezeichnet. Man gewinnt den Eindruck, der Maler habe die beiden Szenen willkürlich aneinandergesetzt — vielleicht sogar die Marktgruppe aus einer anderen Komposition übernommen. Ein Verdacht, der nicht unbegründet ist: zeigt doch, wie wir weiter unten sehen werden, ein Gemälde Aertsens im Aachener Suermondtmuseum zwar die gleiche Händlerszene im Vordergrund wie das Frankfurter Bild, aber einen gänzlich veränderten Hintergrund.

Farbig ist die Disharmonie weniger peinlich. Das kalte Weißgrün der Gemüse, das stark braune Inkarnat der älteren und das mehr fettig-blasse der jüngeren Leute dominiert vorn, während in

den Figuren der biblischen Szene alles auf einen kühl grünlich-goldenen Ton abgestimmt ist. Die Gewänder zeigen fast ausschließlich ein kaltes Grünblau und ein nach Braun und Rosa spielendes Gelb. Sehr fein ist das Kleid der Frau in der Farbenzusammenstellung: ein zartgrüner Rock, der sich vorn über einem Unterkleid von weißer Seide teilt, dazu Ärmel von gelblich braunem Sammet.

Wie eben bemerkt, kommt genau dieselbe Vordergrundsgruppe auf einem Bilde im Aachener Suermondtmuseum[1] noch einmal vor, es fehlt nur der aufrecht stehende Mann am Obelisken, der — wie alles, was nicht mehr dem eigentlichen Vorderstreifen angehört — nicht mit übernommen ist. Hier springen hinter den Eckfiguren auf jeder Seite plumpe Mauerpfeiler in das Bild und lassen nur eine verhältnismäßig kleine Bühne in der Hintergrundsmitte frei. Man blickt auf einen von Häusern umgebenen Platz, der durch ein Tor abgeschlossen wird, das aber mehr einem Brückenbogen, ähnlich dem auf vorbesprochenem Stück, gleicht. Mehrere kleine Figuren beleben den Raum, einige stehen in Gruppen zusammen, ein Mann scheint aus dem Tor hinauszuweisen. In der Ferne erkennt man ganz undeutlich auf einem Hügel Kreuze. Der Maler dürfte vielleicht an einen „Markt von Jerusalem“ gedacht haben. — Das Kolorit ist wenig einheitlich, das warm rötlichbraun getönte Obst harmoniert nicht mit den kalten weißgrauen und rosagelben Farben in den Kleidern der Mädchen.

Man wird nicht allzu fehl gehen, wenn man, dem Frankfurter Stück entsprechend, für die Entstehung auch dieses Bildes ungefähr das Jahr 1559 annimmt. Nach langem Suchen glaubte ich eine Signatur — die beiden Buchstaben P und A auf einer Rübe hart über dem unteren Rand — herauslesen zu können. Wir haben also hier den Fall, daß der Maler für zwei verschiedene Bilder zwar einen abweichenden Hintergrund erfindet, aber die Vordergrundgruppe beibehält. Unter den fünf Stichen, die Jacob Matham nach Werken Pieter Aertsens fertigte, nimmt der eine (Bartsch 164) offenbar das Aachener Bild zum Vorwurf, nur hat der Stecher oben einen Streifen ergänzt. Betrachtet man das turmartige Haus rechts vom Tordurchgang, dessen Stockwerke deut-

[1] Katal. Nr. 213. Holz. 137 cm breit, 68 cm hoch.

lich durch Gesimse markiert sind, so schneidet der Mathamsche Stich genau in der Höhe des oberen Gesimses ab. Entweder ist nun das Aertsensche Bild verkleinert worden, oder der Stecher hat die obere Partie selbständig ergänzt, um der Folge seiner Stiche nach Aertsen ein annähernd gleiches Format zu geben.

Aus den mir von Herrn Dr. Hofstede de Groot freundlichst zur Verfügung gestellten Notizen ersah ich, daß die Sammlung Delarow in Petersburg ein Gemälde unseres Meisters besitzt. Der Vermittlung des Herrn P. Ettinger in Moskau verdanke ich eine ausgezeichnete Photographie nach diesem Bilde (s. Tafel 23). Das wahrscheinlich recht große Werk ist auf Holz gemalt, es wurde vom Eigentümer in zwei Bruchstücken innerhalb eines Zwischenraumes von 8 Jahren erworben.

Es behandelt das gleiche Thema wie das Frankfurter Bild. Auch hier nehmen große Figuren, Geflügel- und Gemüsehändler, den Vordergrund ein, weiter rückwärts spielt sich die biblische Erzählung von Christus und der Ehebrecherin ab. Aber welcher Fortschritt, welche Reife zeigt sich in dem Delarowschen Stück! Mit sichrer Hand ist der Vordergrund aufgeräumt, die vielen nichtssagenden und nichthandelnden Figuren sind entfernt, in jeder Ecke ist nur eine Person übrig geblieben. Ganz locker und frei bis zu den Füßen sichtbar sitzt rechts ein junger Bauernbursche, ein ungewohnter Linienfluß zeichnet seinen Körper aus: er stellt das erste, ganz reife Resultat des Studiums italienischer Bewegungsfiguren dar, ein Stück, das auch einem Künstler des Heimatlandes Italien Ehre machen würde. — Von dem Gewirr der aufgehäuften Waren ist Abstand genommen, ein Geflügelkäfig und einige mit großen Kürbissen, Rüben, Trauben und Waffeln gefüllte Körbe in der Mitte wirken weitaus klarer und ruhiger. Für die junge Frau gegenüber hat der Künstler eine neue Stellung erfunden: statt des ermüdenden Profils oder gezwungen verkürzten Enface hat er ihr eine viel gefälligere Haltung gegeben. Die Frau sitzt dreiviertel in Vorderansicht, streckt beide Arme nach den Seiten aus und läßt die Hände, ohne etwas zu fassen, dort ruhen, wo sie gerade liegen. Ihr Kopf ist zurückgebeugt, der Blick emporgerichtet, man könnte denken, daß sie auf den Schritt des hinter ihr sich nähernden

Mannes lauscht. Zur Überleitung und Hineinführung in die hintere Szene schiebt sich links wieder ein schwerer, einfacher Mauerpfeiler vor, außerdem dient ein auf einem Korbe sitzender Mann als Verbindungsglied zwischen den großen Vordergrunds- und den kleinen Hintergrundsfiguren. Seine einzige Funktion besteht darin, daß er mit beiden Händen einen Stab hält, ein Motiv, das wir schon auf dem Delfter Altarflügel kennen lernten. Durch Weglassung eines nochmals abgetrennten Ausblickes und einheitliche Fassung des Hintergrundes, einem von Bogenöffnungen durchbrochenen Bauwerk, ist die biblische Szene klar als wichtiger Vorgang, ja als Hauptsache bezeichnet. Die sich nach der Mitte zu senkende Kurve der Vordergruppe lenkt ohnehin den Blick leichter in die Tiefe.

Christus und die hinter ihm stehenden Pharisäer sind ähnlich wie auf dem Frankfurter Bild angeordnet, nur die Gestalt der Sünderin ist wesentlich verändert. Stand sie dort allein, ohne Ausdruck und Haltung einer schwer Beschuldigten, so ist hier die Größe des ihr zur Last gelegten Fehltrittes deutlicher gemacht: denn sie wird, an einer Hand gefesselt, von zwei alten Schergen herbeigeschleppt, ein dritter schreitet hinter der Gruppe. Die Fliehenden verlassen in geringerer Hast durch ein Tor rechts den Schauplatz. Vortrefflich ist die Raumbehandlung. Als einfaches Mittel zur Erweckung der Tiefenillusion versieht der Maler den Erdboden mit einer perspektivisch durchaus richtig gezeichneten Pflasterung: quadratische Hausteinplatten in einem Netz von Ziegeln. Auf einem solchen Boden wäre es wohl nicht möglich, Buchstaben mit dem Finger aufzuzeichnen, aber das stört den Künstler nicht weiter, er läßt seinen Christus ruhig auf die an der Erde erschienenen Buchstaben weisen. — Soweit nicht schon besonders erwähnt, gilt natürlich auch für dieses Bild das über die Beziehungen zur italienischen Kunst Gesagte, man denkt bei der Pharisäerschar an Raffaels „Geometergruppe“. Es ist vielleicht ebensowenig ein Zufall, daß der bei Raffael über den Geometern auf den Stufen stehende alte Mann in Frontstellung, mit den aus dem Mantel hervorkommenden Händen, in einer merkwürdig ähnlichen Haltung hier hinter dem schreibenden Christus sich zu wiederholen scheint. In der Gruppe der von den Häschern vorgeführten Sünderin mögen spezifisch vene-



CHRISTUS UND DIE EHEBRECHERIN

Petersburg, Smlg. Delarow



zianische Gedanken verwertet worden sein, denn es ist auffallend, wie ähnlich z. B. auf Lorenzo Lottos Bilde in der Bibliothek zu Jesi[1] die Szene „Die Hl. Lucia vor ihren Richtern" ist. Die Art, in der hier wie dort ein junges Weib von rauhen Knechten vor den Richter geschleppt wird, die Stellung der Angeschuldigten, ihr ins Profil gesetzter Kopf, die reiche Kleidung, schließlich an jeder Seite der zerrende Krieger, alles das erlaubt viele Parallelen, ohne einer direkten Rückbeziehung auf gerade dieses italienische Bild das Wort reden zu wollen.

Über Signatur oder Datierung des Delarowschen Stückes habe ich leider keine Auskunft bekommen. Für die Entstehung folgere ich aus verschiedenen Gründen: in Vorwurf und Schema basiert das Delarowsche auf dem Frankfurter Bild, doch weist seine ungleich größere Reife auf eine spätere Zeit. Ein weiter unten zu besprechendes Werk, im Besitz des Herrn Spruyt zu Antwerpen, das 1567 datiert ist, zeigt eine junge Frau von sehr verwandtem Typus mit geöffneten Armen in einer Stellung, wie wir sie ähnlich auf dem vorliegenden Gemälde vorn links kennen lernten (s. Tafel 28). Außerdem kommt der von dem jungen Bauern gehaltene schwarze Hahn auf einem 1562 datierten Bilde in Stockholm — wenigstens zum Teil — wieder vor (s. Tafel 27). (Er ist dort zur Hälfte durch den Rand einer Schüssel verdeckt.) Ich möchte daher die Entstehung um das Jahr 1560, etwa im Jahre 1562, annehmen. Auch dieses Aertsensche Werk ist von Jacob Matham gestochen worden. Der Stich B. 167 ist 1603 datiert und zeigt denselben Vorder-, aber einen anderen Hintergrund. Statt der heiligen Szene sieht man strohgedeckte Bauernhütten, die nicht den Eindruck machen, als wenn sie aus einem Aertsenschen Bilde stammten, selbst dann nicht, wenn man wieder zwei Originale mit gleichem Vordergrund, aber veränderter Hintergrundszene annehmen wollte. Es ist nun nicht unmöglich, daß Matham aus Aertsens Kompositionen das wegließ, was dem Geschmack seines Publikums weniger entsprach und vielleicht nur das rein Genrehafte verwandte; für die religiösen Erzählungen begann das Interesse ohnehin zu erlahmen. Der Hintergrund scheint irgend einem Bilde Bloemarts

[1] Photogr. Fratelli Alinari, Florenz. Reprod. in „Das Museum", 87 (W. Spemann).

entlehnt zu sein, mit dessen Art er, wie ich aus zwei Stücken im Utrechter Museum ersah, nahe Verwandtschaft aufweist. Ein anderes Beispiel beweist, daß Matham öfters große Änderungen vorzunehmen pflegte: auf dem Delarowschen Bild lehnt ein älterer hutloser Mann gegen den Mauerpfeiler und stützt sich auf einen Stock. Matham behält die Stellung des Körpers bei, aber der von einem großen Schlapphut bedeckte Kopf seiner Figur zeigt das Gesicht eines ganz jungen Burschen mit höchst empfindsamen Augenaufschlag: an dergleichen hätte Aertsen nie gedacht.

Ich möchte hier ein mir ebenfalls nur aus der Photographie bekannt gewordenes Bild anschließen, weil einzelne Figuren aus den letztbesprochenen Arbeiten in dasselbe übernommen sein dürften. In der Sammlung der Fahnenburg bei Düsseldorf, die vor kurzem aufgelöst wurde, befand sich laut Katalog[1] unter No. 327 ein Gemälde, welches dem Joachim Beuckelaer zugeschrieben wurde, es ist auf Holz gemalt, 87 cm breit und 1,28 m hoch. Herrn Professor Pol de Mont verdanke ich eine Photographie dieses Werkes, das auch nach seiner Ansicht als eine Arbeit Aertsens angesprochen werden muß. In einer etwas unangenehmen Weise ist die einen Fisch- und Gemüsemarkt darstellende Szene in die lange, schmale Bildform gezwängt. Ganz links eine Bude, die Stütz- und Dachbalken leicht sichtbar, vom Gebälk hängt ein mächtiger, gut gezeichneter Roche herab, weiter nach vorn, halb liegend, noch ein zweiter gewaltiger Fisch. Im Vordergrund sitzt zwischen Tonnen, Mulden und Körben ein junges Mädchen mit zurückgelehntem Oberkörper und schlichtem, banddurchflochtenem Haar, ihre Hände ruhen im Schoß, die rechte hält einen Fisch, der leicht geöffnete Mund scheint zu sprechen. Über einen Geflügelkorb hinter ihr beugt sich ein langbärtiger Mann mit großem Hut vor, die Ellenbogen auf den Korb gestützt, in der Rechten eine Ente. Wir erkennen in seinem Kopf den Alten des Delarowschen Bildes wieder. Im Hintergrund eine junge Händlerin zwischen ihren Gemüsekörben sitzend und eine andere, die mit einem schwerbeladenen flachen Korb auf dem Kopf vorbeigeht. Hinter ihr sind noch

[1] „Die Fahnenburg und ihre Bildergalerie", von A. Fahne. Düsseldorf, Hofbuchdruckerei von L. Voss & Co., 1873. Nur 200 Exemplare im Handel.



KÖCHIN

(Halbfigur)

Brüssel, Museum



zwei kleine Köpfe bärtiger Männer sichtbar, ganz links am Stützbalken der Bude die Halbfigur eines mageren, bartlosen Mannes, der einen Eierkorb hält. Sein Gesicht weist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem von Ladmiral[1] gestochenen Porträt Pieter Aertsens auf.

Ohne ein Studium des Originales ist es unmöglich, an dieses Bild irgendwelche sicheren Schlüsse zu knüpfen. Die Photographie erlaubt höchstens festzustellen, daß der Künstler in größerem Umfang als bisher und weit eingehender in diesem Stilleben verschiedene Fische dargestellt und damit sein Stoffgebiet erweitert hat. Wegen seiner Verwandtschaft mit dem Frankfurter Werk möchte ich die Entstehung des Fahnenburgbildes in den Jahren um 1560 annehmen. Aus dem Jahre 1559 besitzen wir noch mehrere datierte Sachen, zunächst ein neuerdings in das Brüsseler Museum gelangtes auf Holz gemaltes Bild einer Küchenmagd, die Figur bis unterhalb der Knie sichtbar (s. Tafel 24)[2]. Die Köchin, eine stramme Person mit energischen Zügen, steht vor einem nur zum Teil sichtbaren Kamin, ihre Hand faßt an einen besteckten Bratspieß, neben ihr allerlei Gemüse etc. Rechts auf weiß gedecktem Tisch ein dickbauchiger, runder Krug, den Hintergrund schließt ein faltiger Vorhang ab. Auf dem Kaminsims ist die Entstehungszeit genau angegeben, man liest dort „1559, 16 Cal. Aug.". Nach langem Suchen entdeckte ich auch die bisher verborgen gebliebene Signatur: in dem spitzen Winkel zwischen der Kleidsilhouette und dem Bildrand fand sich die Dreizackmarke, links davon ein „P"; von dem „A" waren nur noch Spuren vorhanden. —

Diese stattliche, selbstbewußte Person erinnert auf den ersten Blick an die Gestalt der rührigen Martha auf dem Bild „Christus bei Maria und Martha" der gleichen Galerie, nur daß der Künstler auf die Einkleidung in einen religiösen Vorgang verzichtet hat. Damit kehrt er zu einer Fassung zurück, die wir im Beginn seiner künstlerischen Entwicklung in der Liller „Bäuerin" kennen lernten. — Farbig ist das Bild sehr frisch und hell, sogar ein wenig hart: gegen das Ziegelrot des Rockes steht das Hell-

[1] cf. K. v. Mander, Ausgabe von de Jongh, 1784. S. auch die Besprechung auf S. 24.

[2] H. Hymans, Gaz. des beaux-arts. 1905. Février.

grün des Salates, das Weiß der Rüben mit ihren grünen Blätterhäuptern, dazu das Messinggelb des Löffels. Vortrefflich sind die am Spieß steckenden Braten, vor allem die Keule. Dunkelgraublau ist die Steinfarbe des Kamines, weiß die Jacke mit den aufgekrempelten Ärmeln und das Tischtuch, der irdene Henkelkrug mit seinem hellen Zinndeckel ist glänzend braun, der Fenstervorhang dahinter braun-olivgrün. Der Ansicht Hymans,[1] in diesem Bilde eine Studie zu sehen, kann ich nicht beipflichten. — Auf einen kleinen Zug sei hingewiesen: die losgelöste und leicht über dem Ohr flatternde Haarsträhne. Auch dieses unbedeutende Motiv hat der Künstler italienischen Vorbildern abgelauscht.

Ein Fund setzt mich in die Lage, hier ein Gemälde anzuschließen, das dem eben besprochenen in jeder Hinsicht nahe steht. Bei einem Besuche des Palazzo Bianco in Genua war Herrn Dr. W. Valentiner, dem ich den Hinweis auf dieses Werk verdanke, ein der Manier Aertsens sehr verwandtes Bild einer Köchin am Kamin aufgefallen, welches die höchst abenteuerliche Künstlerzuschreibung „G. Wencktoer“ trug. Es führt die Katalognummer 15, ist auf Holz gemalt, 80 cm breit und 1,60 m hoch.[2] Bei der genauen Untersuchung fand ich auf dem Kaminsims in feinen Zügen die Aufschrift: „1559, PA“ mit dem Dreizack. — Im Gegensatz zu dem Brüsseler Bild steht die Köchin nach rechts vor einem reich skulpierten Kamin, der perspektivisch in den Bildraum hineingeht. Die linke Hand mit abgespreiztem Zeigefinger greift an den mit zwei Hühnern und einer Keule besteckten Bratspieß, der in seiner ganzen Länge sichtbar ist; die Rechte faßt ihn ebenfalls und hält zugleich noch ein Huhn. Das Gesicht ist feiner wie das der Brüsseler Köchin, es zeigt einen etwas sinnenden Ausdruck. Die Nebendinge treten mehr zurück, selbst die doch nicht gerade reiche Vordergrundsfüllung des Brüsseler Bildes ist fortgelassen. So bleibt auch der Schemel vorn leer, nur ein paar Töpfe und

[1] cf. Anmerkung 2 auf Seite 89.

[2] Es sei hier bemerkt, daß sich im gleichen Saale ein zweites, dem ominösen „Wencktoer“ zugeschriebenes Bild unter Nr. 13 befindet (Holz, etwa 2 m hoch, 1 m breit). Es stellt eine Marktszene mit zwei Mädchen und einem Mann dar, an dem Milcheimer, den dieser auf dem Kopf trägt, die Bezeichnung J. B., d. h. Joachim Beuckelaer.

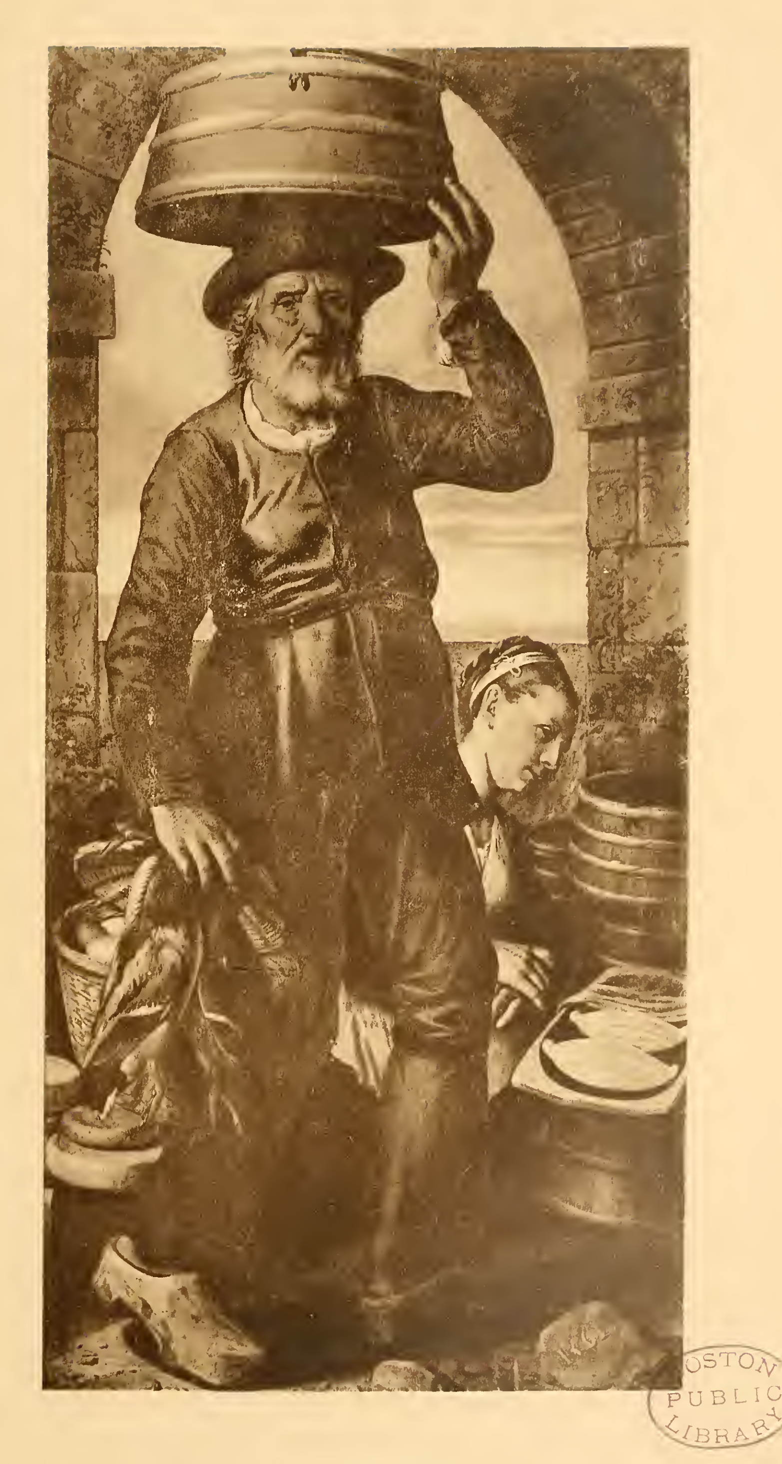
einige Austernschalen liegen am Boden. In der hinteren Ecke findet sich in gleicher Weise wie auf dem anderen Bilde der rundbauchige Krug. Das Mädchen steht äußerst fest und sicher, ja mit einer gewissen Würde da. Die Malerei ist flott, unter dem dünn aufgetragenen Kolorit erkennt man sogar an mehreren Stellen in einer unleserlichen Handschrift die Farbenangaben. Warm rotbraun ist der Gesamtton, die Modellierung, besonders der Arme, ist äußerst sorgfältig. —

Offenbar hat den Künstler in den Jahren um 1560 die Darstellung der Einzelfigur ganz besonders beschäftigt, denn auch aus dem Jahre 1561 besitzen wir ein datiertes Werk, das dieses Mal einen Mann in ganzer Figur zeigt (s. Tafel 25), im Besitz des Budapester Museums der schönen Künste. Es ist auf Holz gemalt, 82 cm breit und 1,72 m hoch, auf einem Stein rechts unten steht die Jahreszahl 1561, die Dreizackmarke des Malers findet sich, als wenn sie eine Busennadel wäre, in dem schmalen Hemdvorstoß innerhalb des Halsausschnittes. — Durch einen Mauerbogen schreitet ein alter Bauer, auf dem Kopf trägt er einen hölzernen Milcheimer, in der Hand ein paar Enten. Rechts wird der geneigte Kopf eines jungen Mädchens sichtbar, das neben ihren Waren am Boden hockt, durch den Bogen sieht man einen leichtbewölkten Himmel, in der Höhe des Mädchenkopfes verläuft ein breiter, graublauer Horizontalstreifen. Was er bedeutet — ob Landschaft oder eine Wasserfläche — läßt sich schwer sagen. —

In der Stellung des Alten nimmt der Künstler ein Motiv auf, über das bei der Behandlung des Matham-Aertsenschen Stiches B. 166 auf S. 112 näher zu sprechen sein wird. Hier sei nur vorweggenommen, daß wir die Erfindung einer solchen mit einer Last auf dem Kopf dahinschreitenden Figur wahrscheinlich auf Raffaels „Wasserträgerin“ vom Borgobrand zurückzuführen haben. Die Gestalt ist nicht mehr in Rückenstellung, sondern in Vorderansicht gesetzt, aber die markanten Elemente des Urbildes sind beibehalten: die auf dem Kopf getragene und von der einen emporgehobenen Hand gestützte Last, die andere herabhängende Hand, die einen Gegen-

[1] Eine Photographie des Bildes verdanke ich der Güte des Herrn Dir. Dr. G. von Térey.

stand hält, und die Schrittstellung der Füße. Das beliebte italienische Motiv der Einrahmung, das schon auf dem Bilde von 1559 im Städelschen Institut — freilich nur für einen Landschaftsdurchblick — versucht war, zieht Aertsen hier zur Hebung der Einzelfigur bei, der Torbogen wirkt für die Gestalt wie eine Nische und verleiht ihr ein besonderes Relief. Merkwürdig ist, welch starken Eindruck die Figur macht, trotzdem sich der Künstler weder mit dem Bewegungs- noch mit dem Raumproblem auch nur annähernd abgefunden hat. Mögen die Fehler noch so groß sein, sie treten gegenüber den Vorzügen zurück. Ganz prachtvoll ist der alte Kopf, das müde Auge, der leicht geöffnete Mund des Greises, sicher und ohne jede kleinliche Übertreibung sind die Furchen und Schatten in das Gesicht hineingesetzt. In der Charakteristik seiner Modelle, für die schon der junge Künstler das gleiche scharfe Auge hatte, ist der Meister nicht viel weiter gekommen, aber er hat es gelernt, das Starre der Züge zu mildern, den Ausdruck weicher, lebendiger zu gestalten. Einzelne Eigentümlichkeiten sind nach diesen achtzehn Jahren, die seit der Entstehung des frühsten Liller Bildes vergangen sind, ganz die gleichen: so fassen noch immer die Hände den in ihnen liegenden Gegenstand nicht fest. Auch in der mangelhaften Raumbehandlung fühlt man sich an das Liller Bild erinnert, sogar dessen Hintergrund, den bewölkten Himmel, findet man wieder, natürlich durch den umrahmenden Bogen hier zu ungleich größerer Wirkung gebracht. Allerliebst ist das Mädchen, das hinter dem Alten hervorschaut; in dieser feinen Neigung des Kopfes und den leicht übereinander gelegten Händen liegt, wenn auch vielleicht vom Maler ungewollt, etwas Sinnendes. Möglich, daß der Kontrast zwischen Alter und blühender Jugend nicht ganz unbeabsichtigt ist. Die geschlossene, kraftvolle Wirkung des Bildes beruht vor allem auf dem äußerst warmen, einheitlichen Kolorit, leuchtend goldbraun ist das Inkarnat des Alten, rotbraun sein Gewand, graublau die kleine, ärmellose Überweste und goldbraun die Holzschuhe. Der Kopf des Mädchens, die Waren ringsum sind auf einen durchgehenden feinen Goldton abgestimmt. Sehr hübsch heben sich diese kräftigen Farben von dem leichten Blaugrau des Himmels ab.



ALTER BAUER
Budapest, Museum d. schönen Künste



Eine diesem Bilde nahe verwandte Komposition lernte ich aus der Photographie nach einem Gemälde der Sammlung Semionoff in St. Petersburg kennen. Das Stück ist für die schon an anderer Stelle („Köchin“ in Palazzo Bianco, Genua, und „Köchin, Halbfigur“ in Brüssel, Museum) beobachtete Gepflogenheit des Künstlers bezeichnend, das gleiche Thema mit geringen inhaltlichen wie formalen Abweichungen wiederholt zu behandeln. Das Semionoffsche Werk zeigt die bis etwa zu den Knien sichtbare Figur eines Mannes in mittleren Jahren, seine rechte Hand greift stützend an einen Holzeimer, den er auf dem Kopf trägt, seine Linke ruht auf dem Bügel eines Eierkorbes, und umfaßt zugleich ein paar Enten. Links neben ihm sitzt ein junges Mädchen in gebückter Stellung, vor ihr ein paar milchgefüllte Eimer. Ein Torbogen, durch den man auf bewölkten Himmel sieht, umrahmt die Gruppe. Gegen das Mauerwerk lehnen rechts ein paar über Kreuz gestellte Ruder. — In vielen Punkten stimmt dieses Bild mit dem Budapester überein: Beide Male ist ein Bauer mit einem Milcheimer auf dem Kopf dargestellt, dem als Nebenfigur ein junges Mädchen beigegeben ist; hier wie dort sind die Gestalten in einen Mauerbogen eingefügt, die verwandten Requisiten, Geflügel, Milcheimer, Korb sind ebenfalls die gleichen.

Das Petersburger Stück scheint eine höhere Entwicklungsstufe darzustellen: durch die Verwendung der Halbfigur ist die überlange Bildform vermieden, alles ist näher zusammengerückt und ungleich knapper zum Ausdruck gebracht. —

Man dürfte nicht fehlgehen, wenn man den eben besprochenen Stücken das bekannte große Bild einer Köchin vor dem Kamin, im Brüsseler Museum, naherückt (s. Taf. 26). Eine genaue Untersuchung des stark eingeschlagenen Werkes konnte ich nicht vornehmen, muß also die Frage nach Signatur und Datierung vorerst offen lassen. Das Bild zeigt eine Köchin in ganzer Figur, Körper und Kopf in dreiviertel Profil, der rechte Arm mit nach unten weisender Handbewegung leicht erhoben. Der linke herabhängende drückt einen großen Kohlkopf gegen die Hüfte, vor ihr am Kamin ein Bratspieß mit daransteckendem Huhn, gedreht von einem jungen Burschen, der mit dem Rücken gegen den Beschauer am Boden

hockt, die rechte Hand mit lebhafter Gebärde erhoben. Hinter der Magd steht auf einem Schemel ein Milchkessel, links oben der geschwungene Seitenteil eines Kamines, rechts, hinter einem Anrichtetisch, Kopf und Oberkörper eines kleinen Mädchens, das vor sich einen irdenen Topf hält, auf dem Tisch ein paar Gurken. Die Figur der Köchin ist ein Meisterstück, ihre Silhouette ungemein ausdrucksvoll, die Stellung hat das etwas Unbewegte der früheren Einzelfiguren fast verloren, denn man muß zugeben, daß jenen Mädchen eine rechte Aktivität mangelte. Anders diese Person: wie ein richtiger Küchen-Feldherr steht sie da, ihre Befehle erteilend, schon allein diese markante Linie des weisenden Armes spricht stark genug. — In der Rückenfigur des hockenden Jungen hat Aertsen das Motiv, auf das er soviel Mühe verwendete, wieder aufgenommen. Auch hier experimentiert er herum, zwar ohne abschließende Lösung, aber nicht ohne Verbesserungen. Durch Erhöhen des als Sitz dienenden Holzblockes ist die peinliche scharfe Biegung der Knie vermieden. Das rechte Bein ist nicht mehr zurückgelegt, sondern geht, wie es auch natürlicher ist, in den Bildraum hinein. Die in ihrer Verkürzung so überaus schwierige Partie des Oberschenkelansatzes hat dem Künstler auch hier zu schaffen gemacht: ich glaube, daß der kleine, auf dem Schoß des Jungen liegende Hund nur deshalb angebracht ist, um über diese gefährliche Stelle hinwegzutäuschen. Wie schon bemerkt, ist das scharfe Profil des Gesichtes vermieden und durch das äußerst feine verlorene Profil ersetzt, eine Stellung, die wir bei der Korbträgerin auf dem Mathamschen Stich nach Aertsen wieder finden werden (Bartsch 166). Von dem Gemälde „Christus bei Maria und Martha" her kennen wir ein anderes, in diesem Werk vorkommendes Motiv: den unter dem Arm getragenen Kohlkopf, dem der Künstler hier wie dort keine körperliche Erscheinung zu geben vermochte. Vor allem zur Raumfüllung mag das kleine Mädchen in der oberen rechten Ecke dienen, in gleichem Sinne wie auf dem Budapester Stück. Das erstrebte Ziel, die Figuren miteinander in Beziehung zu bringen, ist, wie fast immer, nicht erreicht: die Handbewegung der Köchin drückt deutlich eine Anweisung aus, aber sie blickt aus dem Rahmen des Bildes heraus — während der Junge, an den der Be-



Nach Original-Aufnahme von Franz Hanfstaengl in München

KÖCHIN

(Ganze Figur)

Brüssel, Museum



fehl doch wohl gerichtet sein dürfte, zwar zu antworten scheint, aber seine Augen ganz wo anders hin lenkt. Die räumliche Vertiefung ist besser gelungen, da das bewährte Mittel der perspektivisch verlaufenden Fliesenfugen angewandt ist. — Das Kolorit wirkt kühl und harmonisch, die Hauptfarbe an Rock und Achselbändern der Köchin ist ein blasses Mohnrot, gegen dieses stehen die vielen weißen, leicht ins Gelbliche spielenden Partien an Schürze, Ärmeln, Brustlatz und Haube und das feine zartgrüne Miederband. Tiefbraun ist das Gewand des Jungen, von diskreter Wirkung die an einen Metallring geknüpften Bänder des Schreibgerätes und die metallenen Spitzen der in den Rocksaum eingeflochtenen Nestelbändchen; besonders delikat ist der kleine, stofflich brillant behandelte weiße Halskragen zwischen den dunklen Farben von Haar und Wams. Die Geschicklichkeit in der Wiedergabe von Metallgerät zeigt sich in dem Milchkessel auf dem Schemel. Ein neues, malerisch dankbares Objekt bietet der glasierte, irdene Topf auf der Anrichte mit dem Gegensatz der stark glänzenden, glasierten oberen Partien zu dem stumpfen, von der Glasur nicht überzogenen unteren Teil. Das Inkarnat der Köchin hat, wahrscheinlich durch Retouchen, einen etwas fettigen, rosa Ton erhalten, kräftiger wirkt das Gesicht des kleinen Mädchens. Sehr hübsch und scheinbar auch original ist die glatte, leicht braune Hautfarbe des Jungen. Die Modellierung, besonders der Hände und Arme, ist äußerst kräftig und sicher, der Kopf der Küchenmagd ein Muster von gesundem Naturalismus.

Das im ganzen recht verwandte Köchinnenbild des Palazzo Bianco in Genua ist dem Vorliegenden in Größe der Auffassung und einer gewissen Monumentalität nicht unterlegen, es wirkt sogar zweifellos durch das Fehlen aller Nebenmomente ruhiger, dafür steckt in dieser Brüsseler Köchin stärkeres Leben und ein ungleich größerer Bewegungsreichtum. Zeitlich möchte ich es in Rücksicht auf die oben besprochenen datierten Arbeiten ungefähr in das Jahr 1561 setzen.

Der Vorwurf, eine Küchenmagd in ihrer Umgebung darzustellen, hat offenbar den Beifall des damaligen Publikums gefunden, anders wäre die verhältnismäßig große Zahl derartiger uns

erhaltener Werke kaum erklärlich. Ein im Stockholmer Museum bewahrtes Stück nimmt unter Hinzufügung einer zweiten Hauptfigur dasselbe Thema wieder auf. Das dort bisher dem Beuckelaer zugeschriebene Werk zeigt die Kniefiguren zweier Küchenmägde, die mit der Herrichtung von Geflügel beschäftigt sind (s. Tafel 27). Schon früher hatte Dr. Hofstede de Groot an Aertsen gedacht; ich fand seine Vermutung durch die Entdeckung der Dreizackmarke rechts oben im dunklen Grund bestätigt. Das auf Eichenholz gemalte Stück ist 84 cm hoch, 1,28 m breit und 1562 datiert. Das Mädchen links trägt einen roten Rock und ebensolche Jackenärmel, grünen Schnürleib und eine weiße Schürze, deren Liegefalten kenntlich sind, die Ärmel des Hemdes sind aufgestreift. Die Kleidung der zweiten Magd besteht aus einem roten Rock, olivgrüner Schürze, schwarzer Jacke mit hyazinthblauen Ärmelstücken. Die Fleischpartien sind etwas fettig-grau übermalt. Beider Mädchen Haartracht zeigt hineingeflochtene, helle Bänder. Aus einer Schüssel ragt, nur zur Hälfte sichtbar, ein großer, dunkelgrün gefiederter Hahn hervor. Rechts eine fensterähnliche Umrahmung, in deren Grund sich die Dreizackmarke fand, links auf einem Ständer eine große Eule.

Das wenig erfreuliche Bild zeigt einige der immer wiederkehrenden, für Aertsen bezeichnenden Züge: unter anderen die merkwürdige Handbewegung mit einem abgespreizten Finger, die Schürze mit den Liegefalten, die banddurchflochtenen Haare, schließlich den robusten Gesichtstypus mit dem vollen Mund und der starken Nase. Neu ist die Eule; sie ist um so bemerkenswerter, als der Maler nur in seltenen Fällen lebende Tiere zum Modell genommen hat. Als Kuriosum sei nochmals erwähnt, daß der aus der Schüssel ragende, langgefiederte Hahn ganz genau mit dem Tier übereinstimmt, welches der junge Verkäufer im Vordergrund des Delarowschen Bildes in der Hand hält (s. Tafel 23).

Aus dem folgenden Jahre besitzen wir eine Zeichnung in der Kunsthalle zu Hamburg, die wir nur darum innerhalb der Gemäldebesprechung anführen[1], weil sie das alte Datum 1563 trägt und deshalb für den Entwicklungsgang wichtig ist. Das Blatt[1], ein

[1] S. auch unter der Besprechung der Zeichnungen.



KÜCHENSZENE
Stockholm, National-Museum





GEMÜSEHÄNDLERIN
Antwerpen, Smlg. Spruyt-Queveauvillers



Entwurf für ein dreigeteiltes gotisches Fenster, stellt die Anbetung des Kindes durch die Hirten im Innern eines ruinenhaften Gebäudes dar. — Wir ersehen aus dieser Zeichnung, daß den Künstler im Beginn der 60er Jahre wiederum kirchliche Aufträge beschäftigten.

Obgleich vom Jahre 1563 an gerechnet Aertsen noch 12 Jahre lang am Leben blieb, sind uns nur ganz wenige Arbeiten aus dieser letzten Periode erhalten. Das Jahr 1566 brachte für die Niederlande schlimme Tage, der Bildersturm vernichtete so manches Werk unseres Meisters, welches „er der Welt zum Gedächtnis zu hinterlassen meinte".[2] Damals mag auch die Schaffensfreude des alternden Mannes gebrochen worden sein, denn nicht nur äußere Gründe werden es veranlaßt haben, daß uns von Werken der Spätzeit fast gar nichts geblieben ist. Zu der Besprechung dieser wenigen Stücke gehen wir jetzt über.

Wesentlich verändert behandelt der Maler in einem aus dem Jahre 1567 stammenden Bild das altbeliebte Thema der Gemüsehändlerin in einer Einzelfigur aufs Neue. Es befindet sich zu Antwerpen im Besitz des Herrn Spruyt-Queveauvillers[3] und trägt die volle Signatur PA mit dem Dreizack, dabei das genaue Datum: „16. August 1567" (s. Tafel 28). Mehr als die untere Hälfte des annähernd quadratischen, auf Holz gemalten Werkes wird von einer reichen Warenauslage eingenommen: dazwischen sitzt eine junge Händlerin, deren weit ausgebreitete Arme wohl auf die Fülle ihrer Herrlichkeiten hinweisen sollen. Sie trägt einen großen Strohhut, weißen Halskragen, schwarzes Mieder über roter Taille und eine graublaue Schürze. Rechts von einem Holzpfeiler hinter dem Mädchen die sich überschneidenden Bäume mit dem bekannten gefiederartigen Blattwerk. Eine zweirädrige Karre steht zwischen den Stämmen, weiter hinten, vor einem Scheunentor, ein lediges Pferd, das dem müde gesenkten Kopf nach zu urteilen, eben von der Arbeit heimgekommen sein mag. Im Rahmen einer kleinen Pforte

[1] Untere Breite 41,5 cm, mittlere Höhe 19 cm.

[2] van Mander, übersetzt von H. Floerke.

[3] Den Hinweis auf dieses Bild verdanke ich Herrn Prof. Pol de Mont in Antwerpen.

spielt sich eine nicht klar zu erkennende Szene ab: zwei Personen scheinen sich zu umarmen. Links vom Pfeiler der Kopf eines Ochsen mit leicht gedrehten Hörnern, darüber Gesicht und Hals eines rotbemützten, bartlosen Mannes, der scharf nach rechts sieht und mit der Rechten eine weisende Handbewegung macht. Die Anordnung des Stillebens entspricht mit der hineingesetzten Figur annähernd der linken Hälfte des Delarowschen Bildes, auch auf das ähnliche Bewegungsmotiv der Frau mit den geöffneten Armen wiesen wir damals hin. Der Kopf des Stieres im Hintergrund ist nicht sonderlich kraftvoll geraten. In dem schräg am Pfeiler hängenden, blättergefüllten Tonkrug finden wir ein schon öfters, z. B. auf dem „Eiertanz", verwendetes Motiv wieder, dem wir auch weiterhin noch begegnen werden. Das Kolorit möchte ich nicht beurteilen, da das Bild einer durchgreifenden und zwar schlechten Übermalung unterzogen worden ist, bei der besonders Gesicht und Hände des Mädchens in geschmackloser Weise hell überstrichen wurden. Noch schlimmer ist mit den Ärmeln verfahren, deren grob aufgesetzte Lichter sogar die Photographie erkennen läßt. —

In seiner Herzählung der erhaltenen Werke Pieter Aertsens nannte de Roever eine im Kopenhagener Museum bewahrte Küchenszene folgendermaßen: „Keuken met zes figuren, Æ 1572" (s. Tafel 29). Schon die Photographie lehrte in einem Punkte die Ungenauigkeit dieser Notiz, da die Szene nicht sechs, sondern sieben Figuren aufweist. Die Angabe der Signatur: „Æ" war mir nicht weniger unverständlich. Herrn Karl Madsen, der 1904 den neuen Katalog der Kopenhagener Sammlung herausgab, war es ebensowenig wie mir gelungen, irgend eine Bezeichnung, Datum oder Signatur zu entdecken. Wenn ich das Werk trotzdem unter den letzten Arbeiten des Meisters nenne, so geschieht es aus stilistischen Gründen. Die niedrige Holztafel ist 1,12 m hoch und 2,15 m breit, der Kompositionsgedanke ist neu. Wiederholt hatten wir Arbeiten kennen gelernt, die im Vordergrund große, im Hintergrund dagegen kleinere Figuren aufwiesen. Mit zwei Figurengrößen rechnete der Maler auch hier, doch verfiel er auf einen absonderlichen Gedanken: er trennte das Bild etwa in der Mitte



Verlag von Carl Stender, Kopenhagen

KÜCHENSZENE

Kopenhagen, Kgl. Gemälde-Galerie



durch einen Pfeiler, der aber immerhin noch die Zugehörigkeit beider Hälften zu einem gemeinsamen Raum annehmen läßt und ordnete rechts drei große Figuren nahe dem vorderen Rand an, links eine Gruppe von vier kleineren, die er weiter in den Hintergrund zurückschob. Das ist eine etwas naive Methode, jeden Bestandteil des Ganzen zu Worte kommen zu lassen. Ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen beiden Hälften ist nur vermutungsweise herzustellen. Vor der Gruppe rechts liegt, wie in einer Auslage, allerlei Fleisch und Gemüse. Vielleicht hat man in diesem abgetrennten Raum einen Verkaufsladen zu sehen, dafür sprechen auch ein paar zum Anhängen von Waren bestimmte Holzstäbe, die wagerecht an dem Mittelpfeiler befestigt sind. An einem dieser Hölzer der bekannte Tonkrug mit den schmalen Blättern, an dem anderen ein gewaltiger Fleischlappen, der wohl die zusammenhängenden Eingeweide eines großen Tieres darstellt. Der Mittelpfeiler ist konstruktiv durchaus unklar, von der Seite gesehen hat es den Anschein, als wenn er von einer Fensternische durchbrochen wäre. Mit dem Rücken dagegen sitzt auf einem Querholz eine große Eule, die, von kleinen Änderungen abgesehen, dem Tier auf dem Stockholmer Köchinnenbild von 1562 genau gleicht. Die Warenauslage dürfte inhaltlich zu der rechten Gruppe gehören, wenn auch einige Körbe noch jenseits der Bildmitte stehen, sie befinden sich aber trotzdem nur auf dem vor den drei Hauptfiguren stehenden Tisch. Die perspektivische Verschiebung nach der linken Seite ergibt sich aus dem ganz rechts angenommenen Standpunkt des Beschauers. Die Figurengruppe links, zwei Paare an den Seiten eines Kaminfeuers, hat sich, ihren Krügen nach zu urteilen, zu einem gemütlichen Beisammensein vereinigt. Möglich, daß die winkende Gebärde des Mannes rechts der Gruppe der Drei im Vordergrund gilt: eine sichere Vorstellung von dem Gedanken, den der Künstler seiner Komposition zugrunde gelegt hat, können wir nicht gewinnen.

Was Aertsen in der Behandlung des Stillebens zu leisten vermag, haben wir auf einem sehr viel früheren Bilde, der Upsalenser „Fleischbude", kennen gelernt. Die größere Beschränkung und eine gewisse Ruhe und Planmäßigkeit des Aufbaus in vorliegen-

dem Werke zeigt aber doch noch eine Weiterentwicklung. Genau in der Mitte hängt der Eingeweidelappen herunter: die ungeheure Schwierigkeit, ein derartiges Stück zu zeichnen, dem Wirrsal der verwachsenen Sehnen und Bänder, den Rinnen und Schwellungen nachzugehen, hat den Künstler nicht abgeschreckt. In diesem Umfange hat er dergleichen Innenteile auf dem Upsalenser Bild noch nicht wiederzugeben versucht. Nach der malerischen Seite ist das Verdienst kein Geringeres. Die komplizierten Partien sind mit unendlicher Sorgfalt, klar und genau wie für einen anatomischen Atlas, herausmodelliert, des Malers Palette hat eine verblüffende Fülle von Tönen zwischen Rot und Rosa hergegeben. Die Wirkung ist um so eigenartiger, als der den Hintergrund bildende Pfosten feuerrot angestrichen ist. Als Ganzes wirkt das Stück durchaus überzeugend; nach der stofflichen Seite hin von größter Schwere und Wucht. Hinter dem Fleisch breiten sich die Blätter der Rüben fächerförmig aus, links liegt ein geschlossener Kohlkopf, rechts ein großes Stück Butter: nicht mehr zierlich in eine Form gepreßt, sondern ein fester rechteckiger Klotz mit breiter Schnittfläche. Besonders flott ist die noch nicht völlig enthaarte Haut der kleinen Keule vorn rechts gemalt, einzelne Flecken kurzer Borsten sind scheinbar mit dem spitzen Pinselstiel in die noch feuchte Farbe eingeschrieben. Daneben ein flacher Teller, darauf braunrote Lebern: der eigenartig glatte Charakter des Fleisches mit seinen breiten Glanzlichtern ist vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Faßt man das Stilleben des Vordergrundes als Ganzes, so entspricht dem Teller mit den Lebern auf der anderen Seite genau jene in irdener Schüssel liegende Flunder. Diese beiden ähnlich angeordneten Objekte sind überdies in einen gleichen Neigungswinkel zur Kompositionsmitte gebracht, d. h. das Stilleben ist durchaus symmetrisch aufgebaut.

Durch besondere Naturfrische zeichnet sich die Gruppe der drei jungen Leute rechts aus, die, wenn auch etwas gedrängt, doch sehr hübsch zusammenkomponiert ist. Der kleine genrehafte Zug des die heiße Suppe — oder was es nun sein mag — kalt blasenden Knaben wird besonders im XVII. Jahrhundert zu einem sehr beliebten und oft wiederkehrenden Motiv, man denke z. B. an

Jordaens. — Ebenso wie der fast gerade aus dem Bild herausgerichtete Blick der beiden Hauptpersonen unterstützt die merkwürdig weisende Handbewegung des Mannes den Anschluß an den Beschauer.

Die Gruppe am Kamin zeigt, daß auch der reife Künstler gewisse Schwächen nicht überwunden hat, manche Bewegungen, wie der linkische, nach oben durchgedrückte Arm des stehenden Mädchens, lassen sich bis zu den allerersten Anfängen Aertsens zurückverfolgen. Anderes ist dann wieder besonders gut gelungen, so die gebückt sitzende Bauernmagd mit der lässigen Haltung ihrer Hände. Diese Person ausgenommen, haben die anderen drei etwas starr schematische Gesichter, es mangelt die individuelle Durcharbeitung, welche die Köpfe der Vordergrundsgruppe so anziehend macht. Vor allem ist es der warme, leuchtende Gesamtton, der das Bild zusammenschließt und der wenigstens etwas über die Mängel der stark zerrissenen Komposition hinweghilft. Wie bei fast allen Aertsenschen Werken, speziell denen, die einen vielgliedrigen Aufbau zeigen, bedarf es auch hier eines liebevollen Eingehens auf die Einzelheiten, wenn man den Vorzügen des Bildes gerecht werden will.

Selbst dann, wenn die Kopenhagener „Küchenszene" in der Tat so spät entstanden ist, wie es die von de Roever genannte Jahreszahl 1572 angibt, ziehe ich es doch vor, die Reihe der zu besprechenden Gemälde mit einer zwar früher, aber sicher datierten Arbeit abzuschließen. Dieses Bild, ein Stilleben mit kleinen Figuren, trägt das Datum 1569 und befindet sich im Besitz des Grafen Hallwyl zu Stockholm[1] (s. Tafel 30). So weit uns augenblicklich das Material zu Gebote steht, haben wir kein andres Werk, das sich mit einiger Sicherheit jenseits dieser Zeitgrenze ansetzen ließe.

In seinem breiten, niedrigen Format (1,70 m br. und 84 cm h.) ähnelt es der soeben besprochenen Kopenhagener Küchenszene. Die Komposition ist sehr merkwürdig. Mehr als die untere Hälfte des Bildes ist von einem reichen Stillebenaufbau eingenommen, der sich aus Rüben, Kürbissen, Kohlköpfen, Kirschen, Trauben usw.

[1] Auf Holz. Vor einiger Zeit durchgreifend restauriert.

zusammensetzt, darin steht rechts ein Ziehbrunnen mit aufgemauertem Rand und langem, durch einen dicken Stein beschwerten Pumpenschwengel. Auf den Mauerrand stützt sich mit dem rechten Arm ein junges, stark niedergebücktes Mädchen in grauer langer Ärmeljacke und brauner Schürze über bordeauxrotem Rock, das in der rechten Hand ein Messer, in der linken einen Kohlkopf hält, als wenn es das Gemüse am Brunnen herrichten wollte. Auf der anderen, linken Ecke lehnt die Gestalt eines sehr bewegt aufgefaßten Mannes mit leicht ergrautem Vollbart, seine linke Hand umfaßt eine in den Brunnen herabreichende Stange, in der rechten hat er eine Rübe. Ein Gartenhäuschen auf rotem Backsteinunterbau mit grüngestrichenen Fensterrahmen und feuerroten Laden nimmt sich sehr farbenfroh in der oberen linken Bildpartie aus. Nebeneinander öffnen sich zwei Fenster, denen auf der nach rückwärts liegenden Seite ein gleiches Fensterpaar entspricht, so daß man durch den Innenraum hindurch das Grün der Bäume auf der Rückseite des Gebäudes sieht. Im linken Fenster erblickt man ein Paar; den Körper der Frau im Profil, ihr Gesicht mit scharfer Kopfdrehung en face gestellt, ihr gegenüber ein spitzbärtiger Mann. Die Figuren sind grisailleartig behandelt. Im zweiten rechten Fenster, halb vom Rücken gesehen, sitzt ein Mann in bordeauxrotem Wams, er führt einen Krug zum Munde. Vor dem Haus steht auf einer Bank ein Milcheimer und ein ziegelroter Wasserkrug. Hinter der Brunnengruppe fällt der Blick durch die offenstehende Tür des Hauses auf einen über dem Feuer hängenden Kessel, in der Zimmerrückwand zwei Fenster, am Rahmen des einen die Jahreszahl 1569. Das Haus liegt eingebettet in einen grünen Hain, die Bäume haben das gefiederte Blattwerk. — Soweit man das Kolorit als original ansehen darf, erscheint es recht harmonisch — für Schlußfolgerungen bleibt es aber besser, sich nur an die Zeichnung zu halten. In dieser Beziehung sind vor allem die Figuren am Brunnen[1] äußerst fein, ebenso beweglich wie die kleinen, durch die Gartenhausfenster sichtbaren Gestalten.

[1] Der bärtige, sich gegen den Rand lehnende Mann kommt ganz genau so auf dem Mathamschen Stich (B. 168) nach einem verlorenen Original P. Aertsens vor. Er sitzt dort in nachdenklicher Haltung mit zwei anderen Personen in dem Hintergrundzimmer.



STILLEBEN MIT FIGUREN
Stockholm, Smlg. Graf Hallwyl



Das Hallwylsche Bild stellt eine eigenartige Form des Stillebens, das schließlich die Hauptsache ist, dar. Von dem Schema z. B. der Upsalenser „Fleischbude“ ist abgewichen. Bot jene ein großes Stillebenarrangement und im Hintergrund zur Belebung und Abwechslung einige kleine Figurenszenen, so sind diese hier mitten in das Stilleben hineingesetzt. Eine besondere Rolle ist ihnen nicht mehr zugeteilt, sie scheinen nur dazu bestimmt zu sein, durch ihre — wenigstens nach des Künstlers Meinung — schönen Stellungen einen gewissen Wechsel zu bewirken.

So zeigt auch dieses späteste uns erhaltene Werk Pieter Aertsens das stete Ringen des Künstlers mit neuen Problemen: daß er in keinem Fall eine endgültige Lösung gefunden hat, setzt seine Verdienste nicht herab.

DIE ZEICHNUNGEN DES KÜNSTLERS

Amsterdam. Rijks-Prentenkabinett. Beim Durchsuchen der Bestände fand ich unter „Hendrik Goltzius“ eine blaugetuschte Federzeichnung, 27,3 cm breit und 20,2 cm hoch. Sie stellt das Innere einer Küche dar, allerlei Fleisch, Fische und Gemüse liegt auf Tischen und in Körben; mit der Herrichtung ist eine links sitzende, halb vom Rücken sichtbare Frau, neben der ein Kind steht, beschäftigt, rechts am Tisch eine zweite, die eben ein Huhn an den Bratspieß steckt. Ein bärtiger Mann mit einem Stab geht, einen Hasen in der Hand, auf sie zu. Vor dem Tisch ein kleines Mädchen mit einem Henkelkorb. Im Hintergrund ein Kamin, davor dreht ein Junge den Bratspieß; an der Wand auf einem Brett Teller und Krüge. Hinten links reicht ein Kind einem auf seiner Stange sitzenden Papagei ein paar Kirschen, in den rechts und links hinausführenden Türen noch je eine Magd. Am Boden in der Mitte zwei Hunde. — Die Technik ist sehr flott und charakteristisch, jeder Gegenstand trotz aller Skizzenhaftigkeit klar in seiner Grundform kenntlich. Die kleine Zeichnung weist sogar ein unbedeutendes, aber für Aertsen bezeichnendes Motiv auf: an der rechten Hand des Mädchens, das den Bratspieß hält, ist der Zeigefinger weisend abgespreizt, wie wir das anderen Orts schon wiederholt beobachtet haben. Das Blatt ist wahrscheinlich eine flüchtige Skizze zu einem freilich nicht erhaltenen Gemälde.

Berlin (a). Königliches Kupferstich-Kabinett. Die Sammlung besitzt in einer Pieter Aertsen zugeschriebenen Rötelzeichnung ein der oben beschriebenen Skizze sehr nahe verwandtes Stück. Im linken Vordergrund allerlei Fleisch und Fische, Obst, Gemüse und eine Kanne; auf einer Stange sitzt ein Papagei. Ein bartloser Mann in großem Hut mit einem langen Stab hält eine tote Ente oder dergleichen in der Hand. Vor ihm ein paar Hunde, der eine scheint den anderen weiter zurückliegenden anzubellen. Im Vordergrund rechts eine den Kopf aus dem Bild wendende, halb vom Rücken gesehene Frau, an ihren Schoß lehnt sich ein kleines Mädchen. Im Hintergrund ein Kamin, davor ein Junge,

der wohl den Spieß zu bedienen hat. Links verläßt eine Magd die Küche, während von rechts eine zweite hereintritt.

Diese Zeichnung weist zahlreiche Übereinstimmungen mit der Amsterdamer auf, die meisten Motive finden sich, nur wenig abgeändert, auf beiden. So der Jäger mit den Hunden, der Kamin mit der Reflektorlampe am Sims, der den Spieß drehende Junge. die beiden Mägde in den Türen rechts und links, der Papagei auf seiner Stange und anderes mehr. Auch die Gruppe der im Vordergrund sitzenden Frau, an die sich ein kleines Mädchen anlehnt, hat auf der Berliner Skizze nur den Platz gewechselt. Im allgemeinen scheint das Amsterdamer Exemplar eine höhere Stufe der Entwicklung darzustellen. Die Personen sind zueinander in stärkere Beziehung gebracht, einzelne Züge sind verbessert. Ein Beispiel: auf der Berliner Zeichnung sitzt links ein Papagei, der von einer Stange herabschaut, das Amsterdamer Blatt zeigt dasselbe Tier in der gleichen Stellung, der aber plötzlich ein deutliches Motiv zugrunde gelegt ist: denn nun beugt der Vogel sich zu einem kleinen Mädchen herab, das ihm einige Kirschen zureicht. Der Jäger auf dem Berliner Stück schaut aus dem Bild hinaus, ebenso wendet die Frau ihren Blick auf den Beschauer, wogegen die Amsterdamer Fassung den Jäger nach der Köchin sehen läßt, die nun ihrerseits den Kopf nach ihm umwendet.

Berlin (b). Königliches Kupferstich-Kabinett. Federzeichnung aus der Sammlung von Beckerath. Unter dem vorspringenden Dach einer Bude sitzt eine Gruppe von Geflügelhändlern. Eine Frau hält einen Truthahn; links ein Mann, der einen obstgefüllten Korb an einem Band umhängen hat; vor ihm sitzt neben ihrer Ware eine Gemüseverkäuferin. — Äußerst schwacher, unsicherer Strich, besonders öde die Zeichnung der Schattenschraffuren. Für ein Original viel zu dürftig. Herr Professor Dr. J. Springer sieht, wie er mir freundlichst mitteilte, in dem Stück eine typische Nachzeichnung.

Berlin (c). Königliches Kupferstich-Kabinett. Federzeichnung: „Der verlorene Sohn.“ Eine lockere Gesellschaft sitzt im Freien um einen Tisch. Aus einem Zelt bringt eine Magd Speisen heraus. — Die Zeichnung hat mit Aertsen nichts zu tun, steht vielmehr in eng-

ster Beziehung zu dem Bilde des sogenannten „Hendrik van Cleef“ im Wiener Hofmuseum, Kat.-No. 773. — Ich verdanke den Hinweis hierauf Herrn Professor Pol de Mont in Antwerpen.

Die Zeichnung stimmt aber nicht in allen Figuren mit dem Wiener Bilde überein, auch der Schauplatz ist etwas verändert. Doch sah ich 1905 im Genuesischen Kunsthandel eine kleine, zweifellos alte Wiederholung des Wiener Gemäldes, welche die gleichen Abweichungen wie die Berliner Zeichnung aufwies.

Berlin (d). Königliches Kupferstich-Kabinett. „Milch- und Käseladen.“ Feder und Tusche auf braunem Papier. Ich kann die Hand Aertsens in dieser Zeichnung nicht erkennen. Die Technik ist weitaus schwerfälliger, überall klar markierte, möglichst ungebrochene Linien, ein Streben nach Wagerechten und Senkrechten. Die Figuren haben nichts von Aertsenscher Beweglichkeit, sie stehen fest, sogar etwas breitbeinig auf dem Boden, alle stärkeren Körperbiegungen und -Drehungen sind vermieden. Der Schauplatz — ein Laden mit Tür und Fenster nach der Straße, einem Verkaufstisch und Regalen — macht den Eindruck, sorgfältig perspektivisch konstruiert zu sein. Die Fensterstützen und die zwei Auslagebretter davor haben die beinah absichtlich wirkende Bestimmung, die Raumtiefenillusion zu erwecken. Die Personen scheinen in ganz schweren, wattierten Kleidern zu stecken, so sehr sind alle Körperformen gerundet und ausgeglichen.

Wie ich bei Besprechung der Aertsen irrtümlicherweise zugewiesenen Gemälde unter „Neapel“ (s. S. 124) ausführen werde, möchte ich diese Zeichnung der Art des Arnold de Muyser naherücken. In Ermangelung von Photographien nach den Neapler Bildern muß sich der Vergleich leider auf das ebendort unter „Berlin“ angeführte und genanntem Maler gleichfalls zugeschriebene Fischmarktbild beschränken (s. S. 116). Auch hier diese ausgesprochene Vorliebe für die Raumtiefe gebenden perspektivisch verlaufenden Linien. Das konstruktive Skelett von Bild und Zeichnung weist darin merkwürdige Verwandtschaft auf. Im Gemälde: Die Quaimauer, der Verkaufstisch links, die Fleischbude rechts, deren Holzpfeiler in ganz ähnlicher Weise wie die Fensterstützen auf der Zeichnung gedacht sind. Die Figuren zeigen, worauf schon

hingewiesen wurde, auf beiden Stücken jenes Bestreben, den Umriß möglichst gerade und ungebrochen verlaufen zu lassen. Wie auf der Zeichnung, stehen die Menschen des „Fischmarktes" auffallend fest, mit breit auseinandergestellten Beinen da. Hier wie dort eine perspektivische Behandlung, die es etwas zu gut meint: denn die Enden der in den Raum hineinverlaufenden Flächen sind ein wenig zu stark angehoben, um den Beschauer möglichst viel darauf erkennen zu lassen. Ein Beispiel bieten die beiden Henkelkörbe: auf dem „Fischmarkt" trägt ihn die zweite Käuferin am Arm, im „Milchladen" steht er vorn am Boden. Ganz verwandt sind in diesem Sinne auch die Verkaufstische auf beiden Stücken. — Demselben Menschenschlag gehören die Personen in ihrer schwerfälligen Art an, auch ihre Kleidung zeigt die gleichen Eigentümlichkeiten, sie wirkt massig und ausgestopft, die Körperformen verhüllend. Ähnlich sind ferner die Frauenhauben mit den abstehenden Schläfenteilen, die Mühlsteinkragen und Ärmelansätze in Gestalt wulstartiger Achselstücke. Auch eine bestimmte Gebärde kehrt wieder: die zweite Käuferin auf dem Gemälde legt die Linke in einer Ruhelage auf den Leib, das gleiche tut die auf der Zeichnung von rechts her eintretende Frau, nur mit der Abweichung, daß sie die Hand unter ihre Schürze steckt. Bei einer Person sind die Beziehungen beider Arbeiten ziemlich auffallend: das ist einerseits der das Beil hebende Fleischhändler rechts auf dem Gemälde, andererseits der Mann hinter dem Ladentisch auf der Zeichnung. Der Kopf mit der scharfen Nase, dem kleinen Spitz- und Schnurrbart, dem Hut und Halskragen ist bei beiden recht ähnlich.

Natürlich vermag ich die eventuelle Zuschreibung an Muyser nur vermutungsweise zu geben, und muß mir eine Spezialarbeit über diesen Meister noch vorbehalten. Bei dieser Zeichnung soll in erster Linie betont werden, daß sie nicht von Pieter Aertsen ist, immerhin wollte ich es nicht unterlassen, auf die oben ausgeführten Punkte hinzuweisen.

Braunschweig. Herzogliche Galerie, Handzeichnungs-Sammlung. Zeichnung: „Verkündigung". Eine alte Aufschrift nennt als Künstler den „Langenpetter". — Die außerordentlich feine Pose

der knienden Maria, die zarte Kopfdrehung und reiche Bewegung des Körpers, das leichte Schweben des Engels übersteigt doch die Fähigkeiten Aertsens, der selbst in seinen Glasfensterentwürfen, die schon im Thema vorliegender Zeichnung zu einer Parallele am nächsten stehen, eine solche Reife nicht erreicht. Abgesehen von der für Aertsen gar zu eleganten, flotten Manier, glaube ich nach dem ganzen duftig zarten Charakter eher an italienische Herkunft.

Dresden (a). Königliche Handzeichnungs-Sammlung. Geflügelhändlerin, auf einer Untermauerung sitzend, ein Mann setzt seinen Fuß auf diese, im Begriff, dem Mädchen eine Ente zu reichen. Federzeichnung, rotbraune und graue Tusche, 25,5 cm breit, 19,5 cm hoch. Der Karton des Blattes trägt die Katalogbezeichnung: „Nach Pieter Aertsen." Vorliegende Zeichnung gehört, von einigen ganz kleinen Änderungen abgesehen, zu dem im Kapitel „Die dem Künstler fälschlich zugeschriebenen Gemälde" besprochenen Augsburger Bilde Beuckelaers (s. S. 115). Auf der Zeichnung fehlen z. B. die an der Tasche des Mannes hängenden toten Vögel, sowie die auf dem Geflügelkorb liegende Ente.

Dresden (b). Königliche Handzeichnungs-Sammlung. Federzeichnung: „Bauernfest." 39,5 cm breit und 18,5 cm hoch (siehe Tafel 31). Ziemlich vereinfacht, aber offenbar im engsten Zusammenhang mit Aertsens „Bauernfest" in der Wiener Galerie[1]. Eine Nachzeichnung kann sie, von der Technik abgesehen, schon deshalb nicht vorstellen, da sie alle wesentlichen Motive des Wiener Gemäldes und zwar noch nicht entwickelt bereits enthält. Die Unterschiede sind interessant: der Alte mit dem Barett, der im Wiener Bild vorn am Tisch sitzt, hat in der Zeichnung den Platz an der Seite des jungen Mädchens eingenommen und der jüngere Kavalier steht auf dem Dresdener Blatt mit einem zweiten Mädchen hinter der am Tisch sitzenden Gruppe. Das Gartenhauszimmer ist zu ebener Erde gelegen, der Einblick in das Innere ist weniger umfangreich und unklarer; in der Tür steht ein Dudelsackspieler. Rechts vom Hause tanzen zwei Paare, also weniger als auf dem Bild. Die linke Seite der Zeichnung ist gleichfalls verändert, es

[1] Vgl. die Besprechung desselben auf Seite 38.



FEDERZEICHNUNG

(Entwurf zum „Bauernfest“, Wien, k. k. Hofmuseum)

Dresden, Kgl. Handzeichnungs-Sammlung



fehlen im Gegensatz zu dem Bild die kochenden Bauern und der Zaun, dafür erblickt man eine Bankettszene unter Bäumen.

Mit alten Schriftzügen steht auf dem Rande des Blattes der Name: „Joachim Boucklaer", doch kann mich das nicht veranlassen, diese Zeichnung dem Beuckelaer zuzuweisen. In Rücksicht auf ihre Beziehungen zum „Wiener Bauernfest" von 1550 wie auf ihre Qualität glaube ich eine Originalarbeit P. Aertsens in ihr sehen zu dürfen.

Hamburg. Kunsthalle. No. 21626. Lavierte Federzeichnung. Skizze zu einem Glasgemälde in Form eines gotischen, dreigeteilten Kirchenfensters[1]. Untere Breite 19 cm, größte mittlere Höhe 41,5 cm. Datiert 1563. Dem P. Aertsen zugeschrieben. — Unter antiken Ruinen die Anbetung des Kindes durch die Hirten, oben Gottvater von Engeln umgeben. Das Stück zeigt viel Verwandtes mit den Aertsenschen Glasfenstern der Amsterdamer Oudekerk. In der Komposition ist es reifer, die Figuren stehen besser und freier im Raum, ein Fortschritt, der sich aus der um etwa acht Jahre späteren Entstehung wohl erklärt.

München. Königliches Kupferstich-Kabinett, Inv.-No. 1014. Unter den „Unbekannten Deutschen und Niederländern" fand ich in Mappe 179 (4) eine ein Händlerpaar darstellende Zeichnung. Sie ist 25,5 cm hoch und 19,5 cm breit, auf bräunliches Papier mit der Feder gezeichnet, braun laviert. Die Halbfiguren eines Mannes und einer Frau hinter einem runden Geflügelkorb, vorn rechts ein Milcheimer, auf ihm steht eine Holzmulde mit Butterstücken, im Hintergrund ein Tordurchblick. Die Technik ist flott und spricht für ein Original. Viele Züge, vom Vorwurf abgesehen, deuten auf Beuckelaer. Das in der Wasserliniierung und sogar bis auf die Größe des Papieres mit der Dresdener Zeichnung zu Beuckelaers Augsburger Bild übereinstimmende Blatt, weist zu diesem manche Beziehungen auf, so den Hühnerkorb, auf dessen Wölbung totes Geflügel liegt, die Kette von aneinandergereihten Vögeln usw. Auf der Rückseite des Blattes schwer leserliche Worte in der Schrift des XVI. Jahrunderts; es mögen Farban-

[1] Vgl. die Besprechung desselben auf Seite 96.

gaben für die Ausführung sein. Ich möchte die Zeichnung dem Beuckelaer zuschreiben.

Rotterdam. De Roever gab in seinem Verzeichnis der erhaltenen Werke Pieter Aertsens eine Zeichnung „Binnenhuis" im Museum von Rotterdam an. Wie mir der Direktor des Boymans-Museums, Herr Haverkorn van Rijswijck, mitteilte, besitzt das Museum keine Zeichnung unseres Künstlers. Der Irrtum ist vielleicht durch ein anderes Blatt der Sammlung entstanden, das der Katalog wie folgt anführt: „Claes Aert oder Aertgen Claes, genannt Aertgen de Voller, 1498—1564, ‚Letztes Abendmahl,' — bezeichnet Aert van Leyden."

Wien (a). Auch in der Albertina sollte sich nach de Roever eine Aertsenzeichnung vorfinden, die ein Marktbild mit Wagen und vielen Figuren darstellt. Ich sah in der Tat in der Sammlung eine dem Aertsen zugeschriebene „Marktszene", von kreisrunder Form, 28 cm im Durchmesser. Ein Mann lädt von einem Wagen Brote ab und reicht sie einer Frau, rechts Männer und Frauen um ein Faß herumstehend. Den Platz umgrenzen Giebelhäuser und Buden. Federzeichnung mit Rotbraun angelegt. — In der gelungenen Kreiskomposition, der großen Lebhaftigkeit und den ganz ungezwungenen Bewegungen ist das Blatt für Aertsen zu reif und entwickelt. Der Aufbau wäre ihm nie so locker gelungen, er hätte zweifellos an Stelle des durchaus malerisch behandelten Marktgewühles eine trockener zerlegende Ausführung gesetzt. Diese Zeichnung, deren Zuschreibung an Aertsen offenbar schon alt ist, scheint Rathgeber in seinen 1844 erschienenen „Annalen" gemeint zu haben, in denen er von einer Zeichnung unseres Künstlers spricht, die runde Form hat und sich zu Wien in der Sammlung des Erzherzogs Karl befinden soll.

Wien (b). Unter den Albertina-Zeichnungen fand sich noch eine rosafarbig angelegte Federzeichnung, die „Anbetung" darstellend, von der Hand eines italienisierenden Manieristen, ohne national-niederländischen Charakter. Sie sei hier erwähnt, weil der Karton des Blattes die Bezeichnung „Aertsen" trug. Wie mir Herr Dr. Meder freundlichst mitteilte, rührt diese Zuschreibung von F. Dülberg her.

Es ergäbe sich also für die erhaltenen zur Zeit bekannten Zeichnungen Pieter Aertsens, aus deren Zahl die beiden von de Roever genannten zu streichen sind, folgende Aufstellung:

1. Amsterdam: Rijks Prenten-Kabinett. „Küchenszene." Federzeichnung.

1. Amsterdam: Rijks Prentenkabinett. „Küchenszene." Federzeichnung.

3. Dresden: Königl. Handzeichnungs-Sammlung. „Bauernfest." Federzeichnung. (Zum Bilde Aertsens in Wien.)

4. Hamburg: Kunsthalle. „Entwurf zu einem Glasfenster." Datiert 1563. Federzeichnung.

DIE STICHE NACH WERKEN DES KÜNSTLERS

FÜNF STICHE VON JACOB MATHAM:

1. Bartsch 164: Im Vordergrund eine Marktszene, ein alter Mann und sechs junge Mädchen zwischen ihren Waren sitzend. Im Hintergrund freier Platz in einer Stadt. — Nach dem Gemälde im Suermondt-Museum zu Aachen (cf. Besprechung Seite 84). Die Vordergrundsgruppe im Gegensinn wiederholt auf dem Bilde im Städelschen Institut zu Frankfurt: „Christus und die Ehebrecherin" (cf. Besprechung Seite 81).

2. Bartsch 165: Vorn ist eine Köchin mit der Zubereitung von Fischen beschäftigt, im Hintergrund kleine Szene: „Christus in Emmaus". Nach unbekanntem Original.

3. Bartsch 166: Um einen Tisch sitzen und stehen Mägde, vorn Geflügel, Gemüse etc.; rechts die Rückenfigur einer Magd, einen Korb auf dem Kopf tragend, im Hintergrund die Geschichte vom „Reichen Mann und dem armen Lazarus". Nach unbekanntem Original. — Die Gestalt der einen Korb auf dem Kopf tragenden Magd ist deshalb bemerkenswert, weil sie Aertsen in offenkundiger Anlehnung an die berühmte Raffaelische Wasserträgerin vom „Borgobrand" geschaffen hat. Nicht nur die Rückenstellung an und für sich, auch die gleiche, heraufreichende Bewegung des rechten Armes, der herabhängende linke, das ins verlorne Profil gestellte Gesicht, der im Schritt gehobene und von der Sohle sichtbare Fuß — beide Male der rechte: alles stimmt überein. Diese Figur läßt die Herkunft des „Tragemotives", dem wir ähnlich auf verschiedenen Bildern (Budapest „Alter Bauer", Petersburg, Semionoff, „Marktbauer", Düsseldorf, Fahnenburg „Markt") begegneten, klar erkennen.

4. Bartsch 167: Vordergrundsgruppe von Markthändlern. Hinten strohgedeckte Bauernhäuser. Der Hintergrund scheint nicht aus einem Aertsenschen Bild zu stammen; er erinnert vielmehr an Bloemart (cf. die Besprechung Seite 87). — Die Vordergrundsgruppe im Gegensinn auf dem Bilde der Sammlung Delarow in Peters-

burg: „Christus und die Ehebrecherin" (cf. die Besprechung Seite 85).

5. Bartsch 168: Ein alter Mann, neben einer jungen Frau am Kamin sitzend, dreht einen Bratspieß. Im Hintergrund rechts drei Figuren um einen Tisch, im Tordurchblick links nochmals zwei Paare. Nach unbekanntem Original.

Nur zu einem dieser Mathamschen Stiche (B. 164) ist uns, wie bemerkt, ein Original Aertsens bekannt, an das sich der Stecher genau gehalten hat. Bei B. 167 hat Matham offenbar für den Hintergrund ein fremdes Vorbild herangezogen. Zu B. 165, 166, 168 sind die Originale nicht erhalten, doch dürften auf den Stecher zahlreiche inhaltliche wie stilistische Änderungen zurückzuführen sein. Einzelne Figuren bezw. deren Köpfe tragen durchaus den Charakter des XVII. Jahrhunderts, die Größenverhältnisse der dargestellten Personen und Objekte, das aufdringliche Hervortreten einzelner Dinge, die Behandlung der Hintergründe — alles widerspricht der Manier Aertsens.

EIN STICH VON HENDRIK BARY:

„De Gortenteller": Das Ölbild im Rijksmuseum (cf. Besprechung auf Seite 115) scheint nach diesem Stich beziehungsweise nach einem verlorenen, originalen Gemälde gearbeitet zu sein.

AERTSEN MIT UNRECHT ZUGESCHRIEBEN:

1. „Bauernszene", bezeichnet „A 1566". Holzschnitt, handkoloriert, in der Königl. Bibliothek zu Brüssel. Publiziert von H. Hymans im XVII. Jahrgang, der Publikationen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1904. Dort auch reproduziert. — Abgesehen von dem gar nicht für Aertsen denkbaren groben, bäuerischen Stil auch im Thema dem Künstler völlig fremd. Die Szene, Bauern sich mit ihren Weibern prügelnd, zeugt von starker Roheit.

2. „Ein dicker Mann", den rechten Arm auf dem Rücken, die linke Hand gestikulierend vorgestreckt. Darunter ein Vers. Bezeichnet: „Pet. Aertsens excud." (Anmerkung von H. Hymans zur Übersetzung K. van Mander I, 360.) — Hat mit unserem Künst-

ler nichts zu tun. Dem Vorwurf nach eher in den Kreis Brueghels zu rücken. Bei dem „Pet. Aertsens" handelt es sich wohl um eine andere Person, etwa den Verleger und nicht den Künstler. — Dasselbe gilt für folgende Stiche:

3. „Hl. Maria Magdalena" (Stich nach Correggio), bezeichnet „Petrus Aertsens excudit" (cf. Anmerkung Hymans-Mander I 360).

4. „Porträt des Ferdinandus Alvares", bezeichnet „Petrus Aertsens excud".

Mit vorgenannter Bezeichnung werden wahrscheinlich noch mehr Stiche existieren. Die Identifizierung mit unserem Künstler ist aus Stilgründen unmöglich, abgesehen davon, daß schon der Name ein anderer ist.

DIE DEM KÜNSTLER FÄLSCHLICH ZUGESCHRIEBENEN GEMÄLDE

Amsterdam. Rijksmus: Kat.-No. 8: „De Gortenteller." Schon im Katalog ist die Vermutung ausgesprochen, daß es sich nur um eine alte Kopie handelt. Das Bild ist, abgesehen von seiner verblasenen, porzellanigen Malerei, auch auf Leinwand gemalt, was wir bei Aertsenschen Originalen nie beobachteten. Aus den mir von Herrn Dr. Hofstede de Groot freundlichst zur Verfügung gestellten Notizen ersehe ich, daß J. Six das Bild für eine Kopistenarbeit nach einem Stich hält. Es würde sich also um den Stich von Bary nach Aertsen handeln (cf. die Besprechung der Stiche nach A. auf S. 113).

Antwerpen. Museum, No. 2 des Kat.: „Kalvarienberg." Kollektion van Ertborn. Ein vergleichender Blick auf kleinfigurige Darstellungen Aertsens zeigt, daß wir es mit keinem ihm auch nur nahestehenden Werk zu tun haben. Die Typen sind völlig andere, die Gesichter weichlich und uncharakteristisch, der Bau dieser schlecht gezeichneten Körper verschwindet vollständig unter den Gewändern. Ebenso wenig entspricht das kleine Format, 28 cm hoch und 39 cm breit, den von Aertsen gewählten Bildgrößen. Das Stück gehört zu demselben Kreis wie die „Kreuzschleppung" der Dresdener Galerie, welche ebenso unrichtig „Art des P. Aertsen" genannt ist. Für die nähere stilistische Einordnung vgl. das dort Gesagte.

Augsburg. Gemäldesammlung des Rathauses. — Henri Hymans verdanke ich den Hinweis auf ein dem P. Aertsen nahestehendes Bild, das dort die abenteuerliche Bezeichnung „Augsburger Kopie nach einem Niederländer des XVII. Jahrhunderts" trägt. Es ist auf Holz gemalt, 1,39 m breit, 1,06 m hoch und stark restauriert. Ohne Datum und Signatur.

Auf einer estradenähnlichen Steinaufmauerung sitzt eine junge Verkäuferin, die Hände über ein Wärmgefäß gebreitet. Von links nähert sich ein Mann, halb vom Rücken sichtbar, den rechten Fuß auf die Estrade gesetzt, im Begriff, dem Mädchen eine Wildente zuzureichen. Er ist ganz in Rot gekleidet, an seinem Gürtel

hängt neben der Tasche eine Schnur mit aufgereihten kleinen Vögeln. Neben und hinter den Figuren Geflügel- und Obstkörbe usw. Rechts ein torähnliches Backsteinbauwerk, im Hintergrund links eine Brücke mit Bildstock. — Abgesehen von der für Aertsen zu flauen, weichlichen Behandlung der Köpfe und Hände, ist in erster Linie die Figur des Mädchens ein typisches Produkt Beuckelaers. Statt des von Aertsen bevorzugten derbkräftigen Charakters zeigt sie das bei B. beliebte rundliche Puppengesicht mit dem niedlichen Mündchen, in Gesicht wie Haltung gleicht sie der Fischhändlerin auf dem Stockholmer Beuckelaer von 1570 (No. 324) ganz frappant. Hier wie dort noch ein kleiner Zug: in das leicht gewellte Haar ist ein dünnes Band eingeflochten, das über dem Scheitel in einem kleinen Schleifchen sichtbar wird. — Der Hintergrund gleichfalls für B. bezeichnend, für Aertsen zu wenig klar und selbständig ausgearbeitet. Höchst langweilig die Behandlung des Baumschlages, ungemein dürftig ist ein sich überschneidendes Baumpaar auf zwei kleine Erdhügel gestellt. — Eine Skizze zu diesem Bild befindet sich in der Kgl. Handzeichnungs-Sammlung zu Dresden (s. S. 108).

Berlin. Auktion bei Lepke, 14. Februar 1905. „Fischmarkt", aus dem Besitz von Ernst Ritter von Kuh, Postelberg in Böhmen. Illustration im Katalog. Leinwand 1,22 m hoch und 1,88 m breit. — Rechts Fleischbuden, vor denen schwarz gekleidete Käuferinnen mit flachen, tellerartigen Hüten und Halskrausen stehen. Links Fischhändlerinnen längs einer Quaimauer sitzend, die nach dem Hintergrund zu verläuft, vor ihnen auf Holzbänken verschiedene Fische. Ganz hinten eine Brücke über den Fluß und Häuser der Stadt. Schneefall. — Hat mit Aertsen nichts zu tun, völlig andere Typen, viel schwerer, sicherer stehende Figuren. Die perspektivisch etwas gesuchte Führung der Linien in der Quaimauer usw. dem A. fremd. Überdies auf Leinwand. — Es weist die größte Verwandtschaft mit zwei Bildern des Neapler Museums auf, als deren Meister ich den bisher unbekannten Künstler Arnold de Muyser feststellen konnte. (Vgl. dazu das unter „Neapel" auf S. 124 Gesagte.)

Brüssel. Sammlung Ed. Fétis. Familienszene in der Küche. Holz, 35 cm hoch und 48 cm breit. Eine Bezeichnung oder Datie-

rung war nicht auffindbar. — Links von einem in der Bildmitte über dem Feuer hängenden Waschkessel sitzt eine Frau, ihr nacktes, strampelndes Kind auf dem Schoß. Hinter ihr ein junger Bursche, neben ihm ein Knabe und ein Mädchen. Rechts vom Kessel eine Magd, vornüber geneigt, mit beiden Händen an einen Korb greifend. Ein Bursche mit einem Besen neben ihr macht sie auf eine Tanzszene aufmerksam, die man in einem Ausschnitt hinten rechts erblickt. Vorn ein Waschzuber, daneben ein kleines, ganz in Weiß gekleidetes Kind, das seine Milchsuppe aus einem Näpfchen löffelt, ein Hund und ein Kätzchen suchen ihm die Mahlzeit streitig zu machen, mit ängstlich erhobenen Armen sitzt das Brüderchen dabei. Hinter der Mitte ein zweiter Durchblick, in ihm eine vielleicht biblische Szene. Ganz links in einem Türrahmen(?) ein Vogelbauer. — Die Zuschreibung dieses reizvollen Bildchens an Aertsen läßt sich weder nach stilistischen noch nach inhaltlichen Gesichtspunkten aufrecht erhalten. Die Zeichnung ist ungleich verschwommener und inkorrekter als bei Aertsen, die Behandlung ist durchaus malerisch, die Farbtechnik weich und verwaschen. Auch die Typen der Personen entbehren des Künstlers Strenge, sie sind für ihn zu liebenswürdig. Inhaltlich steht das Fétissche Stück jenseits des von A. beherrschten Gedankenkreises. Eine derart überlegene — lebhaft an Künstler des XVIII. und XIX. Jahrhunderts erinnernde — Beobachtung von Kindes Freud und Leid liegt unserem Meister noch gänzlich fern. — Im Hintergrund des Bildes fallen besonders die schweren, fleckig gemalten kleinen Figuren auf, sie sind ohne jede Verwandtschaft mit den altbekannten beweglichen Personen Aertsens. Schließlich entspricht das winzige Format der Tafel den von A. bevorzugten Größen nicht. — Leider bin ich zur Zeit außer Stande, einen bestimmten Meister für das Werkchen vorzuschlagen. Die verwandtschaftlichen Beziehungen zu Aertsen sind stark genug, um in dessen Nähe den Künstler zu suchen. Wenn man von Aertsens ältestem Sohne Pieter Pietersz absieht, wäre es vielleicht möglich, an einen seiner anderen Söhne zu denken. Indes muß das vorerst Hypothese bleiben. —

Cassel. Königliche Galerie. Kat.-No. 41 als P. Aertsen. Holz. 1,60 m breit, 1,20 m hoch. Halbfigur einer Gemüsehändlerin, in-

mitten ihrer Auslage sitzend. Im Hintergrund Durchblicke. Datiert 1564. Nicht von Aertsen, sondern von seinem Schüler J. Beuckelaer, für den in erster Linie die Figur des Mädchens bezeichnend ist. Es ist undenkbar, daß Aertsen, dessen beste Leistungen in der Darstellung von Köchinnen etc. wir in um 1560 gemalten Bildern kennen lernten, 1564 ein so schwächliches Wesen zustande gebracht hätte. In dieser vornübergeknickten, eingefallenen Haltung unterscheidet es sich sehr von den strammen, festen Geschöpfen Aertsens. Für Beuckelaer charakteristisch ist auch der stumpfe, blöde Gesichtsausdruck, der breite Scheitel, sowie die auffallend weit von den Schläfen zurücktretenden Haarpartien. Desgleichen die etwas kleinliche Stoffbehandlung am Kleid, die vielen knittrigen Fältchen, die Vorliebe für weite und möglichst geöffnete Kragen: alles Dinge, die Aertsen knapper und strenger ausdrückt. Die Kopfbedeckung, ein mit Wulstrand versehenes, ganz auf dem Hinterkopf getragenes Mützchen, findet man bei Beuckelaer sehr oft, bei Aertsen nie. Auch die Durchblicke würde dieser anders gemacht haben, da er in ihnen stets irgend einen Gedanken schärfer herausbringt, am liebsten durch Einfügung von Figuren. Auf jeden Fall gibt er die Lokalität völlig verständlich und nicht, wie hier links oben, eine lose Anordnung von Zäunen, Hauswand etc. — Das Stilleben ist besonders in seinem feinen, harmonischen Kolorit vortrefflich gelungen. Wie weit es gerade Beuckelaer in der Stillebenmalerei brachte, beweist am besten sein großes Amsterdamer Bild von 1566 „Küche, im Hintergrund Christus bei Maria und Martha“ (Kat.-No. 657). — Für die Zuteilung des Casseler Stückes an Beuckelaer sind zum Vergleich herbeizuziehen: a) hinsichtlich der Figurendarstellung: B's. „Ecce homo“ von 1566, Nürnberg, Germanisches Museum und „Markthändlergruppe“ von 1564, Moskauer Museum (dort als Aertsen, siehe auch unter „Moskau“); b) hinsichtlich des Stillebens: B's. oben erwähntes Amsterdamer Bild von 1566, No. 657. Von Aertsenschen Arbeiten kommen speziell die Köchinnenbilder von 1559 und „Christus bei Maria und Martha“ (Brüssel) aus dem gleichen Jahr als Gegenbeweise in Betracht.

Dessau. Amalienstift, zwei Fragmente von Altarflügeln. No. 283 Hl. Jungfrau, Anna, Josef und Joachim. No. 210 Johannes

und die Köpfe einiger Juden. Nach de Roevers Notiz von A. Bredius „dem P. Aertsen unter Mitwirkung von P. Pietersz" und von W. Bode „dem P. Pietersz unter Einfluß seines Vaters" zugeschrieben.

Der Ansicht von Bredius kann ich unter keinen Umständen folgen, doch unterstützen die sicheren Werke Pieter Pietersz (z. B. Haarlem, Pommersfelden, Amsterdam [Depot]) auch die Annahme Bodes nicht unbedingt. Gewisse Ähnlichkeiten in den Köpfen mit Beuckelaerschen Typen fielen mir auf, so ist der Kopf Mariens nahe mit dem des jungen Mädchens auf dem Stockholmer Bild von 1570 verwandt; ferner der Kopf der Hl. Anna mit dem der alten Geflügelhändlerin des Wiener Bildes von 1567. Trotzdem möchte ich nicht auf Beuckelaer rückschließen, dessen Kolorit ein ganz anderes ist. Die Farbgebung fällt hier überhaupt völlig aus dem Aertsenschen Kreis heraus, innerhalb dessen sich ein derartig frisches, helles Grün, solch kräftiges Rot oder Braungelb nicht findet. Ich hatte den Eindruck, die Bilder später, mit größerer Annäherung an den Ausgang des Jahrhunderts, setzen zu müssen.

Dresden. Galerie, „Nachfolge Aertsens", Kat.-No. 845, „Kreuzschleppung." Wenn Woermann (Kat. 1902) auf Grund eines Vergleiches mit dem Antwerpener und Berliner Bild im Dresdener Stück Beziehungen zu P. Aertsen erkennt, so ist mir das, soweit es den Antwerpener „Kalvarienberg" angeht, sehr verständlich. Ich bemerkte bereits oben, daß ich in diesem aber keinen Aertsen, sondern nur einen Vertreter jener Gruppe, der eben auch das Dresdener Bild angehört, sehen kann. Aber mit der unzweifelhaften Berliner „Kreuztragung" hat es auch nichts weiter als das gleiche Thema gemein. Es finden sich im Dresdener Stück, worauf mich Herr Professor Karl Voll noch freundlichst aufmerksam machte, stark dem Floris und Coxie verwandte Züge. Besonders deutlich wird das bei einem Vergleich der knienden Veronika des Dresdener Exemplars mit der im Vordergrund von Floris „Anbetung" (Dresden, Kat.-No. 815) auf den Knien liegenden Frau. An Coxie wurde ich vor den Flügeln zum Mabuseschen „Prager Dombild" im Rudolfinum zu Prag stark erinnert. Ganz ähnlich ist unter anderem die halbnackte Rückenfigur des den Heiland zum Aufstehen treibenden Häschers vom Dresdener Bild und der das Feuer schürende Knecht

auf Coxies „Laurentiusmarter". Die übereinstimmend schematische Behandlung der Muskulatur fällt sehr auf, auch Einzelheiten, wie die tief eingedrückte Linie des Rückgrates. Das Kolorit zeigt auf beiden Stücken das gleiche starke Blau (das es bei Aertsen nie gibt, der Blau überhaupt nur in einer Mischung mit Grün verwendet, ebensowenig kennt er das helle Grün). — Laut Katalog war das Bild 1745 im Inventar als Floris verzeichnet, was auch Julius Hübner beibehalten hatte. Das ist jedenfalls immer noch richtiger. — Ich möchte meinerseits das Werk dem Coxie sehr nahe stellen.

Düsseldorf. Ehemals in der neuerdings aufgelösten Sammlung der Fahnenburg. (Cf. die Anmerkung auf Seite 88.) In dem Katalog von 1873 fand ich unter No. 335 ein dem P. Aertsen zugeschriebenes Bild: „Eine Braut wird in das Brautgemach geleitet". Ein beigegebener, schlechter Holzschnitt genügte zu der Feststellung, daß dieses Bild schon dem Motiv nach nichts mit Aertsen zu tun hat. Merkwürdigerweise war das im Katalog dem Beuckelaer zugewiesene Marktbild No. 327 dagegen ein Aertsen. Wir haben es auf Seite 88 unter den Gemälden des Meisters besprochen.

Hamburg. Sammlung Glitza. Halbfigur einer Küchenmagd vor einem Aufbau von Fleisch, Geflügel und Gemüse. Weiter zurück dreht ein junges Mädchen am Kaminfeuer einen Bratspieß, ein bärtiger Alter greift zärtlich über ihre Schulter herüber. Im Hintergrund in kleinen Figuren „Letztes Abendmahl" und „Gang nach Emmaus". Auf Holz gemalt, 1,57 m breit und 1,08 m hoch; durch Übermalungen hat das Werk sehr gelitten. Erst im Sommer 1905 kam die kleine Szene am Kamin, die wahrscheinlich um ihres lockeren Charakters willen zugedeckt worden war, unter der Farbschicht hervor. — Aus den mir von Herrn Dr. Hofstede de Groot freundlichst zur Verfügung gestellten Notizen ersah ich, daß er in der Zuschreibung, ob an Aertsen oder an Beuckelaer, geschwankt hatte. Da ich das Bild noch vor der Entdeckung jener kleinen Kaminszene prüfte, glaubte ich, in Rücksicht auf manche Beziehungen zu Aertsenschen Werken, es diesem Meister zuweisen zu müssen. Die an Hand der Photographie angestellten Vergleiche haben aber die Autorschaft Beuckelaers klar ergeben. Ausschlag-

gebend wurde ein nochmaliger Besuch Amsterdams. Zwischen dem großen, 1566 datierten und J. B. signierten Beuckelaer, No. 657 des Rijksmuseums „Küche, im Hintergrund Jesus bei Maria und Martha“ und dem Hamburger Bild ließen sich zahlreiche Parallelen ziehen. Es sei auf einige hingewiesen: zunächst ist der Typus des Mädchens mit dem nichtssagenden Gesicht, den stumpfen Augen, dem breiten Haarscheitel und dem eng am Hinterkopf anliegenden Wulstmützchen bezeichnend für B., ebenso die etwas eingefallene Haltung des Oberkörpers. Auch der große Halskragen bei B. sehr beliebt. — Die Behandlung des rohen Fleisches, speziell der herabhängenden Keule in dem vor dem Mädchen aufgebauten Stilleben ist geringer als bei Aertsen. Beuckelaer hat nicht daran gedacht, mühselig jeder kleinen Einzelheit nachzugehen. Auf dem Hamburger wie dem Amsterdamer Stück gerade die Ausführung dieses Kalbsviertels in der oberflächlichen Arbeit recht verwandt, beide zeigen in der Mitte einen unförmlichen Fettsack, ganz roh sind das Rückgrat, die Wirbel etc. angegeben. Weiter die Stoffbehandlung: hier wie dort ein vom Holzgestell herabhängendes Tuch, mit dem gleichen harten, an gebogenes Blech erinnernden Faltenwurf — unendlich viel gröber als das gleiche bei Aertsen, z. B. auf dem Upsalenser Bild, vorkommende Motiv. Verschiedene Kleinigkeiten würde Aertsen nicht gemacht haben: das Pack zusammengefalteter Tücher im Vordergrund des Hamburger Exemplars kommt genau so auf dem Amsterdamer Bild vor. Auch die Wiederholung desselben Gegenstandes im Rahmen ein und derselben Komposition — auf dem Hamburger Bild ein dicker, runder Krug in der gleichen Ansicht sowohl in der rechten als auch in der linken Ecke — eine ebensolche Wiederholung in der Amsterdamer Küche. Aertsen bringt wohl stets die gleichen Dinge auf verschiedenen Bildern, aber nie auf demselben Stück. — Desgleichen findet sich die große, vom Gebälk herabhängende Wildgans auf beiden Werken. — Die wieder ans Licht gezogene „pikante“ Kaminszene liegt Aertsen inhaltlich vollkommen fern. Wir treffen ähnliche Deutlichkeiten niemals bei ihm, erst sein ältester Sohn Pieter stellt, wie wir z. B. weiter unten (sub Wien a) sehen werden, so etwas dar. Die freilich fast verlöschte, ziemlich

große Inschrift am Kaminsims entspricht gleichfalls Beuckelaers Gewohnheit, man vergleiche unter anderem die Inschriften am Haus des Kaiphas auf B's. Ecce Homobild in Nürnberg, Germanisches Museum. Dort wird man auch Parallelen für die kleinfigurigen Hintergrundszenen finden, sowohl in den Bewegungen der Personen selbst, als in deren Einordnung in eine etwas „puppenhausähnliche" Architektur[1]. — Noch viele andere Beweise für die Autorschaft Beuckelaers lassen sich aus seinen übrigen Arbeiten herbeiziehen, ebenso wie sich der große Abstand von Aertsens Manier aus dem Vergleich mit dessen gesicherten Werken deutlich ergibt. Es mag erlaubt sein, an dieser Stelle zu bemerken, daß die häufige Verwechslung der Bilder beider Künstler nicht allein an der nur zum Teil bestehenden Ähnlichkeit ihrer Arbeiten liegt. Im Verlauf meiner Beschäftigung mit Aertsen und Beuckelaer habe ich öfters die Erfahrung gemacht, daß dieser Gruppe angehörende Gemälde nicht einmal auf ihre Bezeichnung hin untersucht waren, oder daß die Bedeutung z. B. der Dreizackmarke unbekannt war. Auch vergaß man unter anderem, daß nach 1575 datierte Sachen überhaupt gar nicht mehr für Aertsen in Betracht kommen können. Es muß also in einem zweifelhaften Falle eine genaue Betrachtung von Signatur und Datierung vorausgehen: dann wird der Vergleich mit einem gesicherten Aertsen, der ein ähnliches Thema behandelt, am ehesten Klarheit schaffen. In vielen Fällen wird schon Beuckelaers künstlerische Unterlegenheit entscheiden.

Karlsruhe. Großherzogliche Galerie. Kat. V. Auflage No. 213. „Riesige Küchengewächse. Frans Snyders, vielleicht Pieter Aertsen; Leinwand; 1,38 m hoch, 1,80 m breit". — Der erste Eindruck spricht gegen eine Entstehung innerhalb der Lebenszeit des Künstlers, vielmehr für das XVII. Jahrhundert. Wie schon öfters bemerkt, sind auch die uns erhaltenen sicheren Arbeiten Aertsens nie auf Leinwand, sondern stets auf Holz gemalt. Den stilistischen

[1] Eine noch geringere Wiederholung dieses Bildes unter Nr. 126 als Beuckelaer im Prager Rudolfinum. (Holz 1,44 m breit und 1,11 m hoch.) Es zeigt einige Abweichungen. Die Kaminszene ist vorhanden, trägt jedoch einen noch stärker lüsternen Charakter zur Schau.

Unterschied zwischen der Auffassung des vorliegenden Bildes und Aertsenschen Werken kann ich nicht besser als durch eine von Herrn Professor Karl Voll gemachte Mitteilung charakterisieren: „Die Behandlung des Stillebens bei Aertsen ist separierend. Jedes Stück liegt wie in einem Schaufenster deutlich aus, bei dem Karlsruher Bild ist das genaue Gegenteil der Fall, da herrscht der Gesamteindruck.“ — Selbst bei den reifsten Werken P. Aertsens würden wir nie eine auch nur annähernd so großzügige Komposition — solch ein scheinbar ganz unbeabsichtigtes Aufeinandertürmen finden, ebensowenig auch eine derartige Beschränkung in den darzustellenden Gegenständen. Das Karlsruher Stück zeichnet sich durch hervorragende malerische Qualitäten aus, die Aertsen noch durchaus fern lagen. In fast raffinierter Weise ist das mannigfache Grün der verschiedenen Kohlsorten, die Farbskala des einzelnen Gewächses abgestuft und zusammengestimmt, die Schatten sind zu wirksamen Kontrasten und als Mittel zur Herausmodellierung der Objekte benutzt: ganz im Gegensatz zu der mehr oder minder flächenhaften Manier Aertsens. — Dem Kreis des Snyders, dessen Autorschaft im Katalog offen gelassen ist, steht es entschieden weit näher als unserem Künstler. Wenn auch der Katalog die Zuschreibung des genannten Stückes an P. Aertsen nur in Form einer Vermutung ausspricht, so ist dies doch von anderer Seite bereits als feststehende Tatsache benutzt worden, weshalb ich mich zu dieser Ausführung genötigt sah. Denn Johanna de Jongh knüpft in ihrem Buche über die holländische Landschaftsmalerei[1] an dieses Bild, als einen sicheren Aertsen, verschiedene Gedanken über die Landschaftsauffassung des XVI. Jahrhunderts an. Da das Gemälde unter allen Umständen aus dem Werk dieses Künstlers auszuscheiden ist, lassen sich auch die von der Verfasserin gezogenen Schlüsse nicht aufrecht erhalten.

Laval (Frankreich). Mr. Tancrède Abraham veröffentlichte in den Berichten der „Société des Beaux-arts des Départements à la Sorbonne“ im Jahre 1887 einen Aufsatz über ein Altarwerk in der Kathedrale zu Laval. Das Mittelbild stellt die Enthauptung Johan-

[1] Het hollandsche Landschap in Ontstaan en Wording, door Joh. de Jongh s'Gravenhage, Nijhoff 1903. — Deutsche Übersetzung im Verlage Cassirer, Berlin 1905.

nes des Täufers dar, der linke Flügel den Täufer in einer Landschaft vor etwa zwanzig Zuhörern predigend, der rechte Flügel die Taufe Christi. Das stark zerstörte Äußere weist den Hl. Johannes den Täufer und seine Marter auf. Der Verfasser schreibt das Altarwerk dem Pieter Aertsen zu, auf Grund einer „Enthauptung Johannes des Täufers" im Besitz des Mr. Rutter in London. — Bei der Prüfung des genannten Bildes in Laval fand ich ein unbedeutendes, sehr schlecht erhaltenes Werk eines italienisierenden niederländischen Manieristen aus dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts, das mit Aertsen nicht das Geringste zu tun hat.

Lüttich. Wie mir Herr E. W. Moes mitteilte, befand sich im Jahre 1893 auf der Ausstellung zu Lüttich ein dem P. Aertsen zugeschriebener „Fischmarkt" aus dem Besitz des Herrn Senators Ernest Nagelmackers zu Lüttich. Ich konnte mich selbst davon überzeugen, daß es ein gutes Werk des Beuckelaer ist, welches dem „Fischmarkt" dieses Meisters in der Antwerpener Galerie nahesteht.

Moskau. Museum. Marktszene mit drei lebensgroßen Figuren. Schon Herr Dr. Hofstede de Groot zweifelte an der Richtigkeit der Zuschreibung an Aertsen und glaubte, eher an Beuckelaer denken zu müssen. — Aus einer mir von Herrn P. Ettinger-Moskau freundlichst besorgten Photographie ersehe ich, daß es sich in der Tat um einen Beuckelaer handelt. Die unindividuellen, mangelhaft durchgearbeiteten Gesichter, die unruhige „auswendige" Faltenbehandlung, der für B. absolut typische Mädchenkopf, der flaue Hintergrund beweisen dessen Autorschaft ganz klar. Die Datierung 1564 ist auf der Tonne rechts unten sichtbar.

Neapel. Das Museum zu Neapel bewahrt eine Anzahl niederländischer Stilleben- und Marktdarstellungen des XVI. Jahrhunderts, deren Benennung sich bisher nicht auf sichere Prüfung stützte, vor allem da die Bilder an äußerst ungünstigen Plätzen hingen. H. Hymans erwähnt in seinem Kommentar zu der Übersetzung K. van Manders I auf S. 332 acht Werke im Neapler Museum, deren Meister nicht bestimmt wären. Schon 1844 führte Rathgeber in seinen „Annalen" acht derartige Stücke im Museo Borbonico zu Neapel an und schrieb sie dem Beuckelaer zu. Die

Prüfung dieser Angaben war aus verschiedenen Gründen außerordentlich schwierig, da der größte Teil der niederländischen Gemälde seit längerer Zeit verpackt ist. Mit freundlicher Unterstützung des Herrn Direktors Angelo Conti gelang es nach vielem Suchen, wenigstens sieben Bilder, die ihrem Entwurf nach zu den oben angeführten gehören konnten, aufzufinden. Leider war es unmöglich, die Stücke mit den in der Literatur vorkommenden zu identifizieren, da an den Rahmen etc. keine Nummern waren. Ich muß mich also darauf beschränken, das wiederzugeben, was ich an den sieben Bildern feststellen konnte.

Es sind von J. Beuckelaer:

1. Vier Personen inmitten von Gemüsen, Hühnern, Enten etc. Ein junger Mann legt den Arm um eine junge Frau, ein älterer Mann dahinter hebt zwei Hühner empor (Inv. 84482), bez. J. B. 1566, links oben.

2. Ein Mann in rotem Rock, mit braunem, breitrandigen Hut hebt, den Beschauer anblickend, einen Hasen empor. Vorn ein Korb mit Gans oder Ente, hinten eine aus dem Bild schauende Frau mit Korb. Geringe, flaue Arbeit. Datiert 1578. (Inv. 84457.)

3. Fischmarkt. Geringe Wiederholung des Bildes in Schleißheim. Vielleicht nur alte Kopie. (Inv. 84593.)

4. Gruppe von Händlern, darunter ein Mann, der Papageien, Affen und einen Hund feilhält. Hinten eine reiche Architektur mit einem Adlerwappen. Bez. oben links J. B.

5. Große Marktszene, ähnlich dem Stockholmer Bild. Kat.-No. 322. Vorn ein Schlitten, auf dem Tonnen liegen, im Hintergrund Christus mit seinen Jüngern. Bez. J. B. 1566.

Die zwei anderen Stücke konnte ich weder dem Aertsen, noch dem Beuckelaer zuschreiben. Daß sie unter die oben erwähnten „zweifelhaften“ zu zählen sind, ergab sich aus einer Notiz von Hymans, welcher von einer Marktszene spricht, in deren Hintergrund die „Börse von Antwerpen“ dargestellt ist. Sie fand sich in der Tat auf dem einen. Die beiden Bilder gehören ganz offenkundig zusammen. Es löste sich nun die Frage nach dem Meister in unerwarteter Weise wie folgt:

1. Markt, im Hintergrund ein von einem Turm gekröntes Haus, wohl die Antwerpener Börse. Auf dem Seitenteil einer Bank klar und deutlich die Bezeichnung „ARNOL DE MUYSER“. Der Schlußbuchstabe „D“ des Vornamens fehlt.

2. Marktszene. Allerlei Blumenstöcke, Gefäße mit Nelken etc. werden feilgeboten, im Hintergrund eine Kirche. Keine Signatur, aber zweifelsohne von derselben Hand wie das vorgenannte Bild. — Irgendwelche Nachrichten über diesen — scheinbar bisher unbekannten — Künstler Arnold de Muyser konnte ich noch nicht in Erfahrung bringen. Herr Dr. W. Valentiner teilte mir u. a. mit, daß dieser Name in den Verzeichnissen und Notizsammlungen von Dr. Hofstede de Groot nicht vorkommt. Auch die Einsicht in die Liggeren von Antwerpen etc. ergab nichts. Wie schon oben bemerkt (cf. Notiz „Berlin“ S. 116), glaube ich, diesem Meister das seinerzeit als Aertsen zur Auktion gebrachte Bild eines Fischmarktes ebenfalls zuschreiben zu dürfen. Ich kam durch die Vergleichung der Reproduktion dieses Stückes vor den beiden Neapler Bildern zu genanntem Resultat. Es zeichnet sich, wie diese, in auffallender Weise durch die Vorliebe für deutlich in den Hintergrund verlaufende perspektivische Linien aus. Die Figuren sind schwerfällig und wenig beweglich, die Silhouetten entbehren der Auflösung durch Falten etc., sondern bleiben durchweg ganz glatt und ungebrochen. Auf Grund der gleichen Eigentümlichkeiten möchte ich dieselbe Hand auch noch in einer Zeichnung des Berliner Kupferstich-Kabinetts erkennen, die das Innere eines Milch- und Käseladens darstellt und dort unter den Arbeiten P. Aertsens aufbewahrt wird. Bei Gelegenheit der Besprechung Aertsenscher Handzeichnungen (s. S. 106) bin ich auf diesen Punkt näher eingegangen.

Leider war alles Suchen nach weiteren niederländischen Genredarstellungen des XVI. Jahrhunderts — also auch nach dem verschiedentlich genannten achten Exemplar — in den Räumen des Neapler Museums vergeblich. So kann ich natürlich nicht dafür einstehen, ob sich, außer den genannten sieben Bildern, etwa noch andere und unter ihnen vielleicht auch Aertsensche Werke dort befinden.

Nürnberg. Germanisches Museum. Kat.-No. 318. „Niederländer von 1626 (Richtung P. Aertsen)“ (!). Junges Mädchen, in das zwei alte Leute dringen, um es zu verführen. — Es handelt sich um eine der nicht seltenen Repliken nach Hans von Aachen. (Vergleiche die Bilder in Karlsruhe, Kat.-No. 162, und im Wiener Hofmuseum, Kat.-No. 1508.)

Petersburg (a). Akademie-Sammlung. Kleinfigurige Marktszene, im Hintergrund Bänkelsänger. Auf einem Stein rechts bezeichnet „1626“ (!). Wie mir Herr P. Ettinger-Moskau, dem ich auch die Photographie des Bildes verdanke, freundlichst mitteilte, war das Bild im Katalog von 1874 dem Cornelis Cornelisz (!) zugeschrieben. Von anderer Seite, so von A. A. Neustrojew, wurde, trotz der späten Datierung, Aertsen vorgeschlagen. — Das Bild geht, der Photographie nach zu urteilen, offenbar auf Beuckelaer zurück, scheint aber nur eine Kompilation aus verschiedenen seiner Marktbilder, wie wir sie u. a. in Stockholm, Nürnberg und Amsterdam (Kopie) besitzen. Bereits aus der Reproduktion läßt sich die außerordentlich plumpe Zeichnung und ganz geringe Qualität des Stückes erkennen, so daß ich es für eine spätere, nach Beuckelaerschen Vorbildern zusammengestellte Nachahmung ansehen möchte. Damit würde sich auch das Datum 1626 erklären lassen.

Petersburg (b). Sammlung Semionoff. Gruppe von zwei Bauern und zwei Bäuerinnen. Ein junges Mädchen hält eine Waffelzange in der Linken, in der Rechten einen Löffel, mit dem sie eben den Teig aus einem Topf nehmen will. Ein hinter ihr sitzender Mann umfängt sie. Weiter nach links eine alte Frau am Spinnrocken, einen Krug in der Hand, neben ihr ein junger Mann mit einer Spindel. Das Bild ist mir nur aus der Reproduktion im Katalog der Sammlung bekannt geworden. Die weichliche Charakterisierung der Köpfe spez. der männlichen, die für Beuckelaer bezeichnenden Typen ebenso wie die unklare und gehäufte Komposition erlauben einen sicheren Rückschluß auf diesen Künstler.

Pommersfelden. Galerie des Schlosses Weißenstein. Kat.-No. 413. Junge Fischhändlerin. Ist vom Sohn Pieter Pietersz, dessen Dreizackmarke sich neben der Zahl 1568 auf dem Bild findet. Dr. Th. von Frimmel und Dr. Hofstede de Groot haben die

in der älteren Literatur, so auch bei de Roever, stets wiederkehrende irrige Zuweisung an den alten Pieter Aertsen berichtigt. (Vergleiche Frimmel, Kleine Galeriestudien 1891, Anmerkung zu S. 300.)

Prag. De Roever erwähnt vier angebliche Arbeiten P. Aertsens, die sich im Kaiserlichen Schloß in Prag befänden. Die früher daselbst aufbewahrten Gemälde sind aber in das Wiener K. K. Hofmuseum überführt worden. Aus der Beschreibung des einen bei de Roever geht hervor, daß es sich um ein jetzt richtig als Beuckelaer erkanntes Stück handelt. (Kat.-No. 707, datiert 1561.) Die drei übrigen Bilder haben aber nach de Roever so phantastische Titel, daß sie weder von Aertsen zu sein scheinen, noch in Wien mit Sicherheit nachweisbar sind, wenigstens nicht unter den unserem Meister nahestehenden Sachen.

Wien (a). Hofmuseum. Kat.-No. 703. „Eine junge Frau wird von einem neben ihr sitzenden Mann liebkost." Holz. 62,5 cm hoch und 84,5 cm breit (s. Tafel 32a). Im Katalog von 1894 dem Pieter Aertsen zugeschrieben. Das ist nicht richtig. Zunächst entspricht das Thema: ein Mann greift mit nicht mißzuverstehender Gebärde in den Busen seiner Nachbarin, in keiner Weise dem, was wir in Aertsens Darstellungskreis kennen lernten. Solche ausgesprochen pikante Szene, überdies als Hauptmotiv, hat er nie behandelt. (Vergleiche auch das unter „Hamburg, Glitza" Gesagte.) In der Zeichnung ist das Bild äußerst saftlos und rechtschaffen langweilig. Man betrachte z. B. die Hände, auf deren Studium Aertsen stets die größte Sorgfalt verwandt hat, und die immer, auch bei den Frauen, kräftig und durchgearbeitet erscheinen. Hier dagegen, bei Mann und Weib, ganz weichliche, knochenlose Hände, mit nur sehr oberflächlich angedeuteten Gelenken. Andererseits ist z. B. die den Spinnrocken umfassende Rechte der Frau, von ihrer besonders schlechten Zeichnung abgesehen, im Griff fester, als im allgemeinen bei Aertsen, der außerdem eine derartige Handhaltung etwa durch einen abgespreizten Finger belebt hätte. Denkbar nüchtern ist die Faltenbehandlung, sie erscheint mit ihren harten, kerbenartigen Vertiefungen ganz auswendig gemalt. Auch die Kopftypen stimmen nicht mit dem überein, was wir von sicheren Arbeiten Aertsens her kennen. Dieser so ungemein plumpe Mäd-

chenkopf, der gleichsam ohne Hals im Oberkörper steckt, die schematisch um die Kopfsilhouette herumstehenden Haarlöckchen befremden nicht minder. Ganz schwächlich und unartikuliert sind die Ohrmuscheln, sie haben nichts von der gewohnten markanten Art unseres Künstlers. Völlig abweichend und mit keiner Aertsenschen Periode vereinbar ist die Malerei, sie ist wachsig glatt, hat etwas Fettiges, Verblasenes, das Fleisch ist wie gepudert. Die Zusammenstellung der Haupttöne entspricht ebensowenig Aertsens Geschmack: der Mann trägt graue Beinkleider, rötliche Weste und grüne Ärmel, das Mädchen roten Rock, weiße Schürze und Mieder, sowie gelbe Ärmel — alles von sehr unangenehmem, wachsigen Charakter. Im Fensterdurchblick links grünlich-weiße, mondscheinartige Beleuchtung. Aertsen hätte diese Öffnung nicht so weit nach oben gerückt, da er nie — wie hier — nur einen Ast oder dergleichen darstellte, sondern stets einen in sich möglichst abgeschlossenen, kleinen Ausblick anstrebte. Ganz anders ist auch die Technik dieses Baumschlages: nicht jenes „gefiederte" Laub, das wir durch die ganze Reihe seiner Werke verfolgen konnten, sondern die Blätter sind von halbmondförmiger Gestalt, jedes einzelne mit einem spitzen, stecknadelknopfähnlichen Lichtpunkt. Unbeweglich und grob gezeichnet, dazu roh und klexig gemalt, sind die Hintergrundsfiguren. Wenn bei Aertsen solche kleinen Figuren auch noch so winzig sind, jede bleibt doch stets äußerst klar und scharf in ihren Bewegungen ausgedrückt, hier dagegen erscheinen sie plump wie Mehlsäcke. Ebenso befremdet die Raumbehandlung; die Hauptgruppe kann sich nicht rühren, so nah ist die hintere Zimmerwand gegen ihren Rücken geschoben. — Die vielen, trotz aller mangelhaften Ausführung auf die Nähe unseres Meisters weisenden Züge ließen mich schon seinerzeit vor dem Bilde in Wien an einen der Söhne als den Autor denken. Daß diese Vermutung richtig war, ergab sich aus folgendem: das Amsterdamer Rijksmuseum besitzt ein in all den vorgenannten Eigenheiten dem Wiener Stück äußerst verwandtes Bild, das in gleicher Weise ein wenig feines Thema behandelt und deshalb aus den Sälen heraus auf einen Korridor verbannt ist (s. Tafel 32b). Dieses Werk, das zweifellos von der gleichen Hand wie das Wiener ist, trägt die Dreizack-

signatur des Sohnes Pieter Pietersz. Wir sind also in der Lage, das fälschlich dem Pieter Aertsen zugeschriebene Bild Kat.-No. 703 der Wiener Galerie seinem Sohne Pieter Pietersz zuzuweisen.

Wien (b). Hofmuseum Kat.-No. 705. Marktszene. „Ein Bauer hält einen Korb mit Geflügel vor sich, ein Marktweib trägt am Arm einen Korb mit Butter und Eiern und hält ein paar Hühner in die Höhe.“ (Holz. 1,12 m breit, 91 cm hoch.)

Der erste Eindruck läßt an eine Porträtdarstellung denken, es sind nicht die Menschen, die wir von Aertsens Bildern her kennen. Während man seinen sonstigen Geschöpfen nicht eben große Intelligenz nachrühmen kann, sondern eingestehen muß, daß sie meist recht unbeholfen in die Welt hinausblicken, haben diese beiden Personen äußerst feine, gedankenvolle Züge. Als gewöhnliche Marktbauern ist solch ein Paar nicht denkbar, sicher nicht in einem Werk von Aertsen. Es fragt sich nun, ist es anzunehmen, daß sich ein Ehepaar des guten Bürgerstandes (man möchte in dem Kopf des Mannes wohl den eines Gelehrten sehen, an seiner Seite eine weitblickende, umsichtige Hausfrau) unter der Maske von bäuerlichen Markthändlern porträtieren läßt? Eine Antwort darauf kann ich nicht geben, einen entsprechenden Fall habe ich aber bisher noch nicht kennen gelernt. Ließe sich diese Vermutung bestätigen, dann wäre es ja nicht unmöglich, gänzlich neue Seiten in Aertsen dem Porträtmaler, als dem wir ihm bisher nicht begegneten, zu entdecken. D. h. zunächst könnte Aertsen nur in dem Falle eines Porträtwerkes in Betracht kommen — ein Bauernbild von diesem Künstler kann man nicht darin sehen. Aber noch manche andere Züge sprechen gegen unseren Meister: wie ungemein groß und wuchtig ist die Faltenbehandlung, speziell in dem Kleid des Mannes! Mit einigen kühnen Hieben sind die Falten der Puffärmel hineingesetzt; überraschend gut ist das Stoffliche, z. B. in der Mütze der Frau, mit der diskreten Differenzierung zwischen dem am Kopf anliegenden und dem abstehenden Linnen — das ist noch von größerer Feinheit, als wir es selbst auf stofflich so brillanten Bildern Aertsens wie dem Brüsseler „Besuch Christi bei Maria und Martha“ fanden. Auch die Hintergrundsfiguren wollen nicht so recht zu dem altbekannten

Typus passen. Die zwei Frauen sollen wohl eine vornehme Dame und ihre Magd bei Einkäufen auf dem Markt vorstellen. Besonders die Herrin steht in ihrer pompösen Manteldrapierung so stolz und sicher da, daß wir vergebens nach einer Parallelerscheinung bei Aertsen suchen. Eher zeigt die Magd seine Art; und doch hat man den Eindruck, als wenn er ihr nach seiner Gewohnheit die undeutliche Dreiviertelstellung genommen und dafür eine scharf silhouettierte Profilpose gegeben haben würde. Auf jeden Fall bleibt die Gruppe in ihrer novellistischen Funktion für Aertsen fremd. Merkwürdig ist auch der Hintergrund: nie fanden wir bei unserem Künstler solche geschlossene Häuserkulisse, er hätte doch zum mindesten einen kleinen Durchblick durch eine Tür, einen Bogen angebracht. Wohl geht auch hier hinter den Frauen eine Gasse hinein — aber eine Öffnung des Prospektes bedeutet das für das Auge nicht. Das allerabweichendste aber ist das Kolorit: das Bild hat farbig eine Abrundung, die wir bei unserem Meister auch in den reifsten Werken nicht entfernt finden. Im Vordergrund das graue Kleid des Mannes und die zarte Sandfarbe des Erdbodens, diskret durch einige rote Töne belebt: die weinroten Ärmel der Frau, die leicht rot getönten Ziegelmauern des Hintergrundes, sowie einige rote Farbflecken an den Kleidern der beiden Hintergrundsfiguren. Der Maler läßt die Farben als Flächen ruhig gegeneinander wirken und zerreißt den Eindruck nicht immer wieder durch hineingesetzte Kleinigkeiten. Würde wohl Aertsen das verhältnismäßig große Stück freien Erdbodens so ganz unbesetzt durch andere Nebensachen gelassen haben? — Einzelne Dinge, wie der Hühnerkorb mit den losen, herausragenden Strohhalmen und den lockeren Federchen im Innern sind von ausgesuchter, malerischer Delikatesse, und nach unseren Erfahrungen über das Maß von Aertsens Können hinausgehend. — Von einigen in stilistischer Hinsicht befremdenden Zügen abgesehen, ist es also in erster Linie eine überraschende Reife der Auffassung wie der malerischen Qualitäten, die mir das Vermögen eines Aertsen zu überflügeln scheint. Diese Gegengründe halte ich für stark genug, um das Werk lieber unter den unserem Künstler nicht zuzuschreibenden Bildern zu besprechen. Doch bemerke ich ausdrücklich,

daß ich zurzeit nicht in der Lage bin, ein abschließendes Urteil zu fällen. So darf ich mir dann eine etwaige Korrektur wohl vorbehalten.

Wien (c.) Kunsthändler Eugen Artin, Frühjahr 1907. Als Werk Aertsens ein Stilleben, bestehend aus einer Zinnkanne, einem Teller mit Butter, einigen Broten. In einem flachen Korbe ein Kalbsviertel, rechts, dicht an den unteren Bildrand herangerückt, ein Schrank mit offenstehender Türe, im Innern Trinkschalen etc., über die Tür ist ein Lederbeutel gehängt. Auf dem Schrank ein Stoß zusammengefalteter Tücher, ein Korb mit leeren Krügen und ein mit Blumen gefülltes Gefäß. Links ein schmaler Ausschnitt, Blick auf eine kleinfigurige Szene „Christus bei Maria und Martha". Auf einem an den Schrank geklebten Zettel, in der Art eines gepreßten Papiersiegels das Dreizackmonogramm Pieter Aertsens. Ölmalerei auf Holz. — Trotz des in der Form richtigen Monogrammes P. A's. konnte ich mich bei Untersuchung des Originales nicht entschließen, das Bild diesem Künstler zuzuweisen. Im Arrangement des Stillebens zeigt sich eine unserem Meister durchaus fremde Neigung zu lockerer, ungezwungener Anordnung, zu Überschneidungen und teilweisem Zudecken einzelner Objekte. Die geöffnete, „aus dem Bilde herausgehende" Tür des Schränkchens, das nur in seiner oberen Hälfte sichtbar ist, mit dem im Schloß steckenden, an einem Bund befestigten Schlüssel, der Blick in das Innere des Schrankes etc. sind Effekte, die dem „primitiven" Stilgefühl P. A's. noch ganz fremd sind. Sie gehören m. A. nach unbedingt einer reiferen Entwicklungsstufe an. Einige Dinge, wie das mit Blumen gefüllte Gefäß, das Butterstück, in das eine einzelne Nelke hineingesteckt ist, kommen auf A's. Bildern — der, wie wir oft genug feststellten, immer die gleichen Vorwürfe wählte — niemals vor. Die Figuren der kleinen Hintergrundsszene könnten zwar von P. A. herrühren, doch haben sich seine Söhne und Schüler gerade den Figurenstil denkbar ähnlich zu eigen gemacht. Ganz abweichend ist die Form des Kamines, um den die Figurengruppe angeordnet ist. Statt der kräftigen, meist in Voluten endigenden Wangen, die den Horizontalbalken tragen, bilden zwei magere Cybelefiguren die Seitenstützen. Sie sind mit dünnem Laub wie

mit Efeu umsponnen. Dieser Typus kommt auf Bildern aus der Aertsennachfolge vor. [So z. B. auf einem großen, merkwürdigen „Passahmahl" von einem dem Beuckelaer nahestehenden Künstler HB, welche Signatur das Werk neben dem Datum 1563 trägt. Die Photographie dieses in englischem Privatbesitz als „Hans Bol" befindlichen Gemäldes verdanke ich der Güte des Herrn Geh. Rat Bode.) Die Abweichungen des Artinschen Bildes vom Stil P. A's. sind so stark, daß die, wie bemerkt, an und für sich richtige Dreizackmarke meine Meinung nicht beeinträchtigen kann, umsoweniger, als A. auf den bisher bekannt gewordenen Arbeiten seine Marke stets einfach und unauffällig „aufschrieb", nie aber in so sichtbarer Weise wie hier als Siegel, das somit zu den im Bilde dargestellten Gegenständen zählt, hervortreten ließ. — Die Werke der Söhne und Nachahmer unseres Meisters sind noch nicht scharf genug geschieden, um das vorliegende Stück auf einen von ihnen zurückzuführen. Es erscheint mir sicher, daß dieses Bild aus dem gen. Kreise stammt, das Monogramm des Schulbegründers ist dann vielleicht in kluger Berechnung heraufgesetzt worden. —

Ein besonderer Fall sei hier angeschlossen:

Eine von de Roever gebrachte Auktionsnotiz von 1664, Boedel Joachim van Ares (Not. Borsselaer), nennt das Werk Pieter Aertsen: „t'Conterfeytsel van Frans Claesz Loene"[1]. — Herr E. W. Moes machte mich freundlichst darauf aufmerksam, daß sich noch jetzt in der Stiftung des genannten Fr. Cl. Loene zu Haarlem ein Porträt befände. In der Regentenkammer dieses Stiftes sah ich in der Tat das Brustbild eines jungen Mannes mit schwarzem Barett, weißer Halskrause und einem Gebetbuch in den Händen. Es hat die Inschrift: „Anno domini Chr. nat. 1561, Et. suae 18." — Auf Holz gemalt, Größe etwa 45 cm breit und 50 cm hoch. Eine Signatur fand ich nicht: der Kopf ist nicht ohne Leben, dagegen die Hände so hölzern und gelenklos, der Armansatz derartig unanatomisch, daß ich mir nicht denken kann, ein Zeichner von der Qualität Aertsens habe in dieser seiner besten Zeit eine solche Aufgabe nicht bewältigt. Ich vermag daher in diesem Porträt nicht das

[1] cf. F. Allan, Geschiedenis en Beschrijving van Haarlem. 4. Teil. Haarlem 1888. Darnach starb Frans Claesz Loen am 24. Oktober 1605. Siehe auch Seite 22.

von unserem Künstler gemalte zu sehen. Außerdem ist es auch nicht wahrscheinlich, daß ein Bild des Stifters auf dem Wege einer Auktion und nicht durch direktes Erbe in das Stiftsinventar gekommen wäre. Schon deshalb dürfte es nicht angängig sein, das noch vorhandene, eben besprochene Stück mit dem 1664 als Werk Pieter Aertsens zur Auktion gebrachten Porträt zu identifizieren.

BISHER NICHT NACHGEPRÜFTE NOTIZEN ÜBER AERTSEN ZUGESCHRIEBENE WERKE

Aachen. Angeblich Sammlung Frey. Laut Notiz von Herrn Dr. Hofstede de Groot: „Vier Evangelisten, datiert 1559. Stammt wahrscheinlich aus der Auktion Lyversberg, am 16. August 1837 zu Köln". Ich konnte über das Bild, beziehungsweise über die ganze Sammlung Frey in Aachen, nichts in Erfahrung bringen.

Antwerpen. Sammlung van Lerius. Notiz bei de Roever: „Een Markt". Wird ergänzt durch die Beschreibung des Bildes bei van den Branden: „Vier beinahe lebensgroße Figuren. Zwei forsche Bauern bieten Hähne und Hühner aus, hinter ihnen eine flinke Bäuerin mit tief ausgeschnittenem Brustlatz und gut gefülltem Korb. Ein zweites Mädchen kommt auf den Markt. Hinten ein großes, kastellartiges Gebäude." Der van Leriussche Katalog gibt die Maße: 1,40 m breit und 1,17 m hoch. Der Auktionserlös betrug 190 Francs. — Über den Verbleib des Bildes ließ sich nichts ermitteln.

Baden-Baden. Besitzer Herr Rentner Emil Krieg. Mein Freund Dr. Josef Gramm in Freiburg i. B. teilte mir mit, daß der Katalog von der im Jahre 1902 zu Baden-Baden stattgehabten Jubiläumsausstellung folgende Notiz enthält: No. 510. „Pieter Aertsen, Geschichte vom Prasser und dem armen Mann. Stilleben mit figürlicher Darstellung. Ölbild." (Das gleiche Thema behandelt der Matham-Aertsensche Stich, Bartsch 166, zu dem mir bisher ein Original nicht bekannt geworden ist.)

Bussemont, Château de (Frankreich, Département Marne). Laut freundlicher Mitteilung von Herrn E. W. Moes befand sich unter dem Namen P. Aertsens ein aus genanntem Schloß stammendes Bild auf der Ausstellung für alte Kunst, die 1895 in Reims stattfand.

Genua. Kabinett Spinola. Notiz bei de Roever: „Schilderij". Von der höchst allgemein gehaltenen Angabe abgesehen, war es um so weniger möglich, dem Bild nachzuforschen, als die Samm-

lung Spinola sich nicht mehr in ihrem früheren Umfange in Genua befindet. Die Kunstwerke sollen unter mehrere Mitglieder der Familie verteilt sein und an verschiedenen Orten Italiens bewahrt werden.

Genua. Von Herrn Direktor van Riemsdijk wurde ich auf ein Gemälde P. Aertsens aufmerksam gemacht, das sich im Frühjahr 1905 bei dem Genueser Kunsthändler Ernesto Rossi befand. Eine Photographie war seinerzeit mit einem Kaufangebot der Direktion des Rijksmuseums zugegangen. Bei meiner Anwesenheit in Genua, im Herbst desselben Jahres, war das betreffende Werk leider verkauft und der Besitzer nicht zu ermitteln.

Haag. Jhr. de Jonge. Notiz Dr. Hofstede de Groot: „Markt, Breitbild, Mitte des Hintergrundes biblische Darstellung", und eine zweite Malerei „Stilleben mit Gemüse", von P. Aertsen oder Pieter Pietersen. — Aus einer freundlichen Mitteilung des Herrn Direktors Haverkorn van Rijswijck zu Rotterdam ersehe ich, daß die biblische Szene des genannten Bildes die Erzählung von Christus und der Ehebrecherin darstellte. Ich verdanke Herrn Dr. W. Valentiner Aufklärung über die de Jongesche Sammlung: sie ist nach dem Tode des Besitzers unter die Familienmitglieder geteilt worden, es ist fraglich, ob sich die genannten Bilder zu Lausanne im Besitz der Witwe oder bei den Söhnen in Indien befinden.

London. (Vergleiche die Notiz unter „Laval" Seite 123.) Angeblich bei Mr. Rutter eine „Enthauptung Johannes des Täufers", früher Dürer (!), dann Aertsen zugeschrieben, im Mai 1881 auf der Nachlaßversteigerung des Marquis de Ganay gekauft Der Katalog bemerkt: „Die dargestellten Personen alle außerordentlich mager, erstaunlich lang, was allein genügen würde, um den Ursprung des Gemäldes festzustellen"(!).

Mülheim am Rhein. Sammlung Landrat von Niesewand. Nach Mitteilung von Herrn E. W. Moes wäre es nicht unmöglich, daß zwei Porträts von der Hand Pieter Aertsens, nämlich das des Claesz Jansz. Cys, Schöffen von Amsterdam, und der Maria Claes Cysdr., als Werke Holbeins in der genannten Sammlung existieren. Auch de Roever erwähnt diese Porträts: „1653 Bij Frans Banning Cocq. (Album de Graef bl. 171), Portret van Mary

Claes Cysdr., vrouw van Job Cornelis, Portret van Claes Cys, haren zoon". (S. auch S. 22.)

Nivaa bei Kopenhagen, Schloß Nivaagaard. Sammlung Hage. Nach freundlicher Mitteilung des Herrn E. Weiß befindet sich dort ein dem Aertsen zugeschriebenes Halbfigurenbild einer Köchin.

Reval. Sammlung Stackelberg. Notiz Dr. Hofstede de Groot. „Marktszene, zwei lebensgroße Halbfiguren, hinten Gebäude, Bäume. Heißt Jacob Vermeulen. Wohl Richtung Pieter Aertsens."

Die vorstehende Aufzählung von Werken Pieter Aertsens macht selbstverständlich keinerlei Anspruch auf Vollzähligkeit. Es sind nur jene Sachen angeführt, die sich bei der Beschäftigung mit dem Thema aus der herangezogenen Literatur oder auch aus Mitteilungen und zur Verfügung gestellten Notizen ergaben. Der Verfasser ist sogar der Ansicht, daß sich gerade von Aertsen noch zahlreiche Arbeiten, erkannt oder unerkannt, in öffentlichen und speziell in privaten Sammlungen befinden.

SCHLUSS

Ein Blick auf das Gesamtwerk Pieter Aertsens ergibt als vielleicht hervorstechendstes Merkmal seiner Kunst ein unbeirrtes Festhalten an ein- und denselben Gegenstand. Vom ersten bis zum letzten Bilde konnten wir des Malers Neigung beobachten, immer wieder den Bauern und dessen Umgebung im weiteren Sinne zu schildern. Dieses Interesse überwog durchaus, selbst in den religiösen Schöpfungen des Künstlers war es uns nicht schwer, in den Gestalten der heiligen Geschichte stets den einfachen, niederländischen Bauern zu erkennen. Mit biblischen Vorwürfen hatten sich dann Szenen aus dem Volksleben eng verbunden: wir sahen die Kreuztragung und die Darstellung Christi als unwesentliche Zutaten für große, eingehende Erzählungen aus dem alltäglichen Treiben in und vor der Stadt. Offenbar für Privatleute entstanden dann jene Kompositionen, die wie die Bilder in Aachen, Frankfurt und Petersburg eine ähnliche, seltsame Mischung bedeuten: eine Gruppe von Händlern mit ihren mannigfachen Waren füllt den vorderen Raum des Bildes, während sich die biblische Szene ganz im Hintergrund abspielt. Mit solchen Werken mag der Künstler einem Publikum entgegengekommen sein, das sich an die völlige Loslösung des Religiösen aus den Bildern noch nicht gewöhnen konnte; vor allem wird aber das fest auf die bäuerlichen Motive gerichtete Interesse Aertsens das ihm Zusagende zum Nachteil der biblischen Partieen bevorzugt haben.

Die Pflege der Stillebenmalerei hat man unserem Künstler mit Recht stets als besonderes Verdienst angerechnet, man hat ihn sogar als den Begründer dieser Kunstgattung bezeichnet. Das hat man bereits auf Grund einer langen Reihe von Kompositionen getan, die ein Stilleben als freilich öfters überwiegenden, nie aber als beherrschenden Bestandteil enthielten. Mit der Einfügung der Upsalenser „Fleischbude“ in das Werk des Meisters stehen wir aber vor einer Arbeit, die in vorher völlig unbekannter Stärke einen reichen Stillebenaufbau zur Hauptsache des Ganzen macht, dem gegenüber die kleinen Figuren nicht in Betracht kommen.

Man würde nun nach diesem Bilde eine Weiterentwicklung nach der Seite der Vereinfachung und des allmählichen Verschwindens der Hintergrundszenen vermuten, aber nichts davon tritt ein. Das Stück, welches so verblüffend hinüberweist auf die Stillebenauffassung des XVII. Jahrhunderts, bleibt bei Aertsen wie im ganzen Jahrhundert allein in seiner Art, denn wenn auch spätere Arbeiten eine Bevorzugung des Stillebens zeigen, so scheinen andererseits die hineingesetzten Figuren dazu ein gewisses Gegengewicht bilden zu sollen. Der Künstler ist sich offenbar über diese Ziele seiner Entwicklung nicht klar gewesen. Unsere Kenntnis seiner letzten Schaffensperiode ist zwar äußerst lückenhaft, doch mehrere seiner spätesten, festdatierten Bilder beweisen, daß er immer wieder zwischen der Figuren- und Stillebenmalerei schwankt.

Die Frage nach dem „Woher" der Kunst unseres Meisters schließt sich notwendigerweise an. Aus seinen Arbeiten selbst können wir weder inhaltlich noch stilistisch wirklich sichere Rückschlüsse ziehen. Wie wir schon früher feststellten, läßt sich über die künstlerische Persönlichkeit seines ersten Lehrers Allart Claesz ebensowenig etwas sagen, wie über den weiteren Studiengang des jungen Malers und über die Vorbilder, die ihn beeinflußten. Das nächstliegende wäre, unter seinen künstlerischen Zeitgenossen nach den Quellen zu suchen, aber sie fließen spärlich, wenn sie nicht ganz versiegen. Aertsen der Bauernmaler steht nicht als Erster in der Reihe, er fügt sich vielmehr der Zahl der Meister ein, die, mit Lucas van Leyden und Quinten Metsys an der Spitze, der Zeitströmung folgend, allmählich Züge aus dem realen, alltäglichen Leben immer mehr in den Vordergrund der Darstellung rückten. Mit dieser ganz allgemeinen Charakterisierung muß und will ich mich solange begnügen, als nicht über die Zeitgenossen unseres Meisters mehr Klarheit geschaffen ist. Bis dahin, d. h. bis zu einer historisch genauen Entwicklungsschilderung jener Künstler, die offenbar wie der sogen. Braunschweiger Monogrammist in stärkste Beziehung zu Aertsen zu bringen sind, würden alle Schlüsse doch nur Hypothesen bleiben. Wie kaum eine andere Periode bietet jene Zeit eine Reihe von Fragen, deren Lösung sicherlich auch die Entwicklungsgeschichte unseres Künstlers aufhellen würde: ich brauche nur auf die Pro-

bleme der Hendrick und Marten van Cleve oder des Jan Mandijn hinzuweisen.

Für die Frage nach den Quellen der künstlerischen Ausdrucksmittel unseres Meisters würden selbstverständlich wiederum seine Zeitgenossen in weitestem Maße in Betracht kommen, wenn nicht die eben angeführten Gründe dieses Mittel hinfällig machten. In der Herausbildung des persönlichen Stiles dürfte auch ihrem Einfluß gegenüber die Macht der eindringenden italienischen Renaissance das wichtigere Moment bedeuten.

In vielerlei Abstufungen zeigt sich Aertsens Bemühen, in ihren Geist, der in erster Linie eine völlig neue Bewegungswelt schafft, einzudringen. Sein Wunsch, immer neue und interessante Motive zu erfinden, führt ihn zu jenen mit zahllosen kleinen Figuren bedeckten Bildern. Einzelne Bewegungsprobleme, wie z. B. die Rückenfigur eines am Boden Sitzenden, lassen ihm keine Ruhe, er nimmt sie immer wieder auf, ohne sie zu einer vollbefriedigenden Lösung zu bringen. Schon bei der Besprechung der einzelnen Bilder wiesen wir darauf hin, wo der Ursprung aller dieser Versuche zu finden ist: letzten Endes in den Schöpfungen der italienischen Renaissancekünstler, in den Werken eines Michelangelo und Raffael. Wenn man bedenkt, in verhältnismäßig wie kurzer Zeit in den Niederlanden eine Umwandlung der gesamten Auffassung im Sinne des Neuen vor sich ging, so wird man Meistern wie Aertsen in ihrer Eigenschaft als Reformatoren eine größere Beachtung schenken müssen und wird sie damit richtiger einschätzen.

Was Aertsen aus und mit dem Neuen gemacht hat, ist verschiedenartig und ungleichwertig. Schon die 1543 datierte Liller „Bäuerin“ bot eine Kompositionsform, die auf italienische Vorbilder zurückgeht. Der Hintergrund zeigt den Kontrast zwischen Mauerwerk und freiem Durchblick, wie sich das unzählige Male auf venetianischen und lombardischen Porträts etc. findet. Dies hatten aber die niederländischen Künstler schon früh übernommen, das sehen wir u. a. in den Magdalenenbildern der Orleyschule. Die Auflockerung und Belebung des Hintergrundes ist eine Weiterbildung der in den Geldwechslerszenen eines Marinus usw. vorherrschenden geschlossenen Zimmerwand, wie sie schon weitaus

früher, z. B. auf dem „Hl. Eligius“ des Petrus Cristus zu bemerken ist. In dem Fenstermotiv geht Aertsen über seine Vorgänger hinaus; das Mauerwerk ist auf einen schmalen Pfeiler an der Seite zusammengeschmolzen, von einem „Fenster“ kann kaum noch die Rede sein. Auf einen landschaftlichen Durchblick — das ist vielleicht das Interessanteste — hat er verzichtet und nur einen bewölkten Himmel, sogar ohne Angabe einer Horizontlinie verwendet: ein durchaus italienischer Gedanke. Die Figur selbst hebt sich nunmehr von der hellen Fläche des Himmels und nicht mehr von dem Dunkel eines Mauerpfeilers oder Vorhanges ab. Ein klares Bild von dem, was in der Verfolgung des fremden Ideales der Eigenart unseres Meisters nicht liegt, gibt das Mittelbild des van der Biest-Hofje Altars, das in völligem Anschluß an die gleichzeitige Produktion der anderen Romanisten entstanden ist, wie der Vergleich mit Werken von Coxie, Scorel und anderen beweist. Das Italienische der Mache ist als Entlehnung aus dem damals schon festen Allgemeinbesitz hinreichend erklärt. Mit diesem Bilde als einer „Modearbeit“ wird Aertsen wahrscheinlich den Beifall seines Publikums gefunden haben, trotzdem verläßt er den eben betretenen Weg sogleich wieder, um zu Aufgaben zurückzukehren, die seiner Veranlagung besser entsprechen.

Mit der Lösung eines der wichtigsten unter den neuen Problemen, der Raumbehandlung, findet sich der Künstler nur mühsam ab. Der Mangel an Durchbildung des Raumes macht sich oft fühlbar, man hat das Empfinden, als wenn nicht die Figuren in den Raum, sondern der Raum um die Figuren komponiert wäre. Die architektonischen Partien gleichen meist eher beweglichen „Versatzstücken“ im Bühnensinn, als Gliedern eines Ganzen, aber sie sind richtig gezeichnet und entbehren jener dekorativen Spielereien, die vielfach die Werke der Zeitgenossen beherrschen. In der Bildkomposition versteht es der Künstler, sich die neuen Hilfsmittel zu Nutze zu machen, wie wir z. B. das Dreieckschema in dem Aufbau der Mittelgruppe des Deutzenhofje-Altares verwendet sahen. Zu einem gründlichen Studium von Verkürzungen zwingt allein schon das immer wieder behandelte Thema der „Anbetung“ mit den auf das Christuskind herabgebeugten Zuschauern.

Wenn auch die künstlerische Verarbeitung aller dieser Dinge in keinem Fall als einwandfrei bezeichnet werden darf, so erzielen doch Bilder, wie z. B. „Christus bei Maria und Martha" einen starken Eindruck. In der Großzügigkeit der Anordnung, der lebhaften Sprache der Stellungen (auch die Stufe ist hier in durchaus italienischem Sinne als wirksames Hülfsmittel benutzt) und dem maßvollen Reichtum der Ausstattung wohnt eben dem Ganzen ein deutliches Gefühl für den Geist der Renaissance inne. Das gleiche gilt auch für jene Einzelfiguren, wie die Köchin in der Genueser Sammlung oder den alten Bauern des Budapester Museums; das Statuarische, was in den Gestalten liegt und das manchmal noch durch eine nischenähnliche Umrahmung gehoben wird, bekundet ein Eindringen ihres Schöpfers in den neuen künstlerischen Inhalt der Dinge.

Aus alledem läßt sich aber für die Annahme einer Italienreise des Künstlers (von der, wie bemerkt, in den Urkunden keine Rede ist) ein Beweis noch nicht erbringen. Selbst so offenkundige Anlehnungen wie an die Wasserträgerin aus dem Borgobrand oder an die Geometergruppe der Schule von Athen können aus Bildern und Skizzen der Zeitgenossen, sowie aus den zahlreichen Stichen übernommen worden sein, die jene von ihrer Reise in die Heimat mitbrachten. Eine Beziehung, die man zuerst etwas fester fassen zu können glaubt, erweist sich bei näherer Betrachtung gleichfalls als unsicher, ich denke an die vermeintliche Ähnlichkeit mit den Werken aus der Schule der Bassani, aus der für Aertsen freilich nur der älteste, Jacopo, der 1510 geboren wurde, als unmittelbar wichtig in Betracht käme. Ich habe aber den Eindruck, als wenn eine direkte Einwirkung wenigstens von seiten Bassanos auf unseren Meister nicht bestände, denn der von beiden ausgebildete genrehafte Zug ist ebenso in der venezianischen wie in der niederländischen Kunst bereits vorhanden. Gewiß förderten auch äußere Gründe in beiden Ländern solche Strömungen. Ein allgemeines Zurücktreten des reinen Andachtsbildes, das Verlangen nach Bildern, die in mehr unterhaltender Form nur einen Schmuck der Wohn- und Gesellschaftsräume bilden sollten, mag das begünstigt haben. In den Themen lassen sich aber letzten Endes zwischen Aertsen und Bassano doch nicht so viele Parallelen ziehen,

wie man anfangs glaubt. Einzelne ganz bevorzugte Gegenstände, wie die bei Bassano außerordentlich beliebte Darstellung der verschiedensten Tiere, interessieren den Niederländer in viel geringerem Maße, die Kompositionen des Venezianers bleiben sich im wesentlichen gleich, während Aertsen immer wieder neue Zusammenstellungen sucht. Diejenigen, welche überhaupt nur ein Stilleben mit ganz kleinen Hintergrundsfiguren zeigen, ebenso die Einzelfiguren von Markthändlern und Küchenmägden, schließlich die dem Leben abgelauschten Bauernfeste und Kirmessen haben doch auch gar nichts mit den Arbeiten der Bassani zu tun, und sie überwiegen bei weitem. Da zudem die Frage hier nicht entschieden werden kann, wie weit venezianische Kunst von der niederländischen beeinflußt ist, so wollen wir aus den allerdings vorhandenen, einzelnen Ähnlichkeiten Aertsenscher und Bassanischer Bilder Rückschlüsse nicht ziehen.

Somit können wir also nur die Vertrautheit des Künstlers mit den Renaissance-Problemen feststellen, deren Kenntnis aber den Rückschluß auf eine Italienreise nicht bedingt, da bereits zur Zeit der ersten Arbeiten Aertsens die niederländische Kunst von dem neuen Geist nach allen Richtungen hin durchdrungen war. Aber nur ein mehr oder minder öder Akademismus war im allgemeinen das Resultat der fremden Anregungen

Sieht man von Breughel ab, dessen Blüte im wesentlichen erst in Aertsens reife Zeit fällt, und wendet man sich zu denen, mit welchen unser Meister aufwuchs, so wird seine eigenartige Stellung doppelt klar. Was haben denn, mit Ausnahme der Porträtdarstellungen Scorels u. a., die bekanntesten unter ihnen, ein Floris, Hemessen, Heemskerk oder de Vos aus ihren italienischen Kenntnissen gemacht? Eigentlich doch nur Zwitterdinge, Formgebilde, denen die Kraft fehlt, den Anschluß an den heimatlichen Boden zu gewinnen. Und das kann man von Aertsen nicht sagen — hier liegt sein großes Verdienst. Sicherlich hat ein Floris oder Heemskerk viel besser zeichnen können, hat er die schwierigsten Probleme stets durch das Mittel seiner akademischen Bildung spielend gelöst: aber den Blick für das Nationale hat er dabei ebenso eingebüßt, wie sein Gemüt. Ein stiller Bauersmann, der über sein

enges Feld gar nicht hinaus will, da er immer wieder Neues in seinen Grenzen findet, geht Aertsen unbekümmert um die ganze Götterwelt, die sich um ihn aufbaut, seinen geraden Weg. Auch er hat die fremden Vorbilder fleißig studiert und sich die Fähigkeit erworben, im neuen Geiste zu denken, wenn gleich nicht immer mit großem Erfolg. Aber kein einziges Mal verfällt er der Versuchung, die doch gewiß stark genug war und der der Schwache noch eher unterliegen konnte, wie der Starke, nun „Italienisch" zu malen. In seinem kleinen Gebiet ist er ein Neuerer. Er hat den Bauern nicht als den tölpelhaften, unbändigen Gesellen dargestellt, sondern die Tüchtigkeit und Würde seines Schlages hervorgehoben, ein Gedanke, der uns heute gewiß verständlich ist. An die Stelle gezierter, antiker Götinnen hat er die Küchenmagd gesetzt und ihr einen imponierenden Zug von gesunder Kraft und Rührigkeit gegeben.

Wenn der Künstler in der Stillebenmalerei, als Kind des XVI. Jahrhunderts, sich zum Nachteil des künstlerischen Ausreifens der Einzelgedanken dem Zuviel in der Darstellung nicht genug entziehen kann, so liegt darin andererseits ein Vorzug. Denn er erachtet überhaupt als Erster eine große Zahl der ihn umgebenden Dinge einer künstlerischen Wiedergabe für würdig. Erst auf der von Aertsen geschaffenen Grundlage konnten die Späteren weiterbauen: das sichert seinen Platz in der niederländischen Kunstgeschichte.

Sein Wirken fällt in die Zeit der künstlerischen Umwälzung, in den Kampf zwischen dem neuen, fremden Formalismus mit nationaler Eigenart. Auch seine Kunst wurde nur durch den Zufluß frischen Blutes lebensfähig; während aber die gleichzeitigen Künstler der südlichen Niederlande sich im Bewußtsein ihres Könnens in immer hohlere Formgebilde verlieren, denen erst die Kraft eines Rubens das Ende bereitet, bleibt Aertsen, trotz einiger Abwege, mit weniger Können und mehr Herz ein Holländer und auf heimatlichem Boden sein Leben lang.

a



Phot. F. Bruckmann, A.-G., München

Wien, k. k. Hofmuseum

b



Amsterdam, Rijksmuseum

ZWEI BILDER VON PIETER PIETERSZ



ANHANG

DE ROEVERS AUFSTELLUNG DER WERKE P. AERTSENS 1889

Ort	Sammlung	Benennung
Aachen	Mus.	*Gemüse- und Geflügelmarkt
Amsterdam	Oude-Kerk	*Drei Glasfenster
„	Rijks-Mus.	*„Eiertanz“ von 1557
„	„ „	„De Gortenteller“
„	„ „	*Flügel des Delfter Altars
„	„ „	*Hirt und Ochsenkopf, Anbetungsfragment
Antwerpen	Mus.	Kreuzigung (Koll. van Ertborn)
„	Biest-Hofje	*Flügelaltar von 1546
„	Lerius	Ein Markt
Berlin	Mus.	*Junge Frau mit Kind, Fragment
„	„	*Kreuztragung (22. Dez. 1552)
Brüssel	Gal.	*Küchenmagd
„	Fétis	Bauernszene
Cassel	Mus.	Gemüsehändlerin eine Gans haltend
Dessau	Amalien-Stift	Zwei Fragmente von Altarflügeln
Frankfurt	Frau Berg	*Gemüsemarkt, im Hintergrund Christus und die Ehebrecherin [jetzt i. Städelschen Kunstinstitut]
Genua	Spinola	„Schilderij“
Kopenhagen	Mus.	*Küche mit sechs Figuren, Æ 1572
Neapel	„	Markt mit Früchten und Geflügel, Nr. 15
„	„	„ „ „ „ Blumen, Nr. 18
Nürnberg	Germ. Mus.	Ein Greis und eine alte Frau suchen ein Mädchen zu betören (zweifelhaft)
Petersburg	Akademie	Ein Markt
Prag	Kais. Palais	Ein Markt (dem Beuckelaer zugeschrieben)
„	„ „	Ein Greis, einen Stock in der Hand haltend
„	„ „	Ein Lautenspieler bei einer jungen Frau am Spinnrad
„	„ „	Große phantastische Landschaft mit kleinen Figuren
Wien	Belvedère	Geflügelmarkt
„	„	*Bauernfest von 1550
„	Pommersfelden Galerie	Fischverkäufer
		ZEICHNUNGEN:
Rotterdam	Boym. Mus.	Bauernhaus, Inneres
Wien	Albertina	Markt mit Wagen und vielen Figuren

* Nur die Zuschreibung der mit * bezeichneten Werke erwies sich als richtig.

Besprechung der übrigen Bilder im Kapitel:
„Die dem Künstler fälschlich zugeschriebenen Gemälde“.
Besprechung der Zeichnungen im Kapitel:
„Die Zeichnungen des Künstlers“.

NEUE AUFSTELLUNG DER WERKE P. AERTSENS 1908

Ort	Sammlung	Benennung
Aachen	Mus.	Gemüse- und Geflügelmarkt, bez. P. A.
Amsterdam	Oude-Kerk	Drei Glasfenster, dat. 1555
„	Rijks-Mus.	Eiertanz, dat. 1557
„	„ „	Flügel des Delfter Altares
„	„ „	Hirt und Kopf eines Ochsen, Anbetungsfragment
„	Deutzen-Hofje	Anbetung der Könige und Hirten
Antwerpen	Stift Bogaerts	Triptychon; Altar von 1546, bez. A.
„	Mayer v. d. Bergh	Bauernszene, dat. 1556, 17. April, bez. P. A.
„	Spruyt	Junge Obst- u. Gemüseverkäuferin, dat. 1567, 16. August, bez. P. A., Dreizack
Balen	Kirche	Kreuztragung
Beesel	Schloß Nieuwe-[bruck	Anbetungsfragment, dat. 1554, bez. A., Dreizack
Berlin	Mus.	Kreuztragung, dat. 22. Dez. 1552, bez. P. A., Dreizack
„	„	Junge Frau mit Kind
Braunschweig	„	Wild- und Geflügelhändler
Brüssel	„	Köchin (ganze Figur)
„	„	Köchin (Halbfigur), dat. 1559, 16 Cal.-Aug., bez. P. A., Dreizack
„	„	Christus bei Maria und Martha, dat. 1559, bez. P. A., Dreizack
„	Dansette	Bauernkirmes, im Hintergrund eine Prozession
„	Devolder	„Ecce homo", bez. A.
Budapest	Mus. d. sch. K.	Alter Bauer, dat. 1561, bez. Dreizack
Culemborg	Waisenhaus	Die vier Evangelisten
Düsseldorf	Fahnenburg	Fisch- und Gemüsemarkt
Frankfurt/M.	Städel	Gemüsemarkt, i. Hintgd. Christus und die Ehebrecherin, dat. 1559, bez. P. A., Dreizack
Genua	Pal. Bianco	Köchin, dat. 1559, bez. P. A., Dreizack
Haag	Tholen	Anbetung
Kopenhagen	Mus.	Küchenszene mit sieben Figuren
Lille	„	Alte Bäuerin, dat. 1543, bez. Dreizack
Petersburg	Delarow	Händlergruppe, im Hintergrund Christus und die Ehebrecherin
„	Semionoff	Marktbauer
Stockholm	Nat.-Mus.	Zwei Köchinnen bei der Arbeit, dat. 1562, bez. Dreizack
„	Hallwyl	Stilleben mit Figuren, dat. 1569.
Upsala	Univ.-Smlg.	Fleischbude, dat. 1551, 10. März
Wien	Hofmus.	Bauernfest, dat. 1550
		ZEICHNUNGEN:
Amsterdam	Rijks-Mus.	Küchenszene, Federzeichnung
Berlin	Kgl. K.-Kab.	Küchenszene, Rötelzeichnung
Dresden	„ „ „	Bauernfest, Federzeichnung zu dem Bilde in Wien
Hamburg	Kunsthalle	Entwurf zu einem Glasfenster, dat. 1563, Federzeichnung



KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

BAND I.

A. HAUPT, PETER FLETTNER, DER ERSTE MEISTER DES OTTO-HEINRICHSBAUS ZU HEIDELBERG.

Mit Unterstützung des Großherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts herausgegeben. Mit 15 Tafeln und 33 Illustrationen im Text. Kart. Leipzig 1904. Preis 8 Mark.

Die neue Studie des Verfassers, der sich schon seit längerer Zeit mit den Bauwerken Heidelbergs und ihrer Geschichte beschäftigt und bereits vor einigen Jahren mit einem der wichtigsten Werke über den Otto-Heinrichsbau hervortrat, hat die Aufgabe, die Möglichkeit der Beteiligung Flettners am ersten Entwurfe der Fassade dieses vielumstrittenen herrlichen Denkmals deutscher Profanarchitektur nachzuweisen. Das aktuelle Werk verdankt seine Entstehung dem warmen Interesse S. K. H. des Großherzogs von Baden und gewinnt hauptsächlich an Bedeutung durch seine zwingende Beweisführung in Gestalt einer Kette von Vergleichen nachgewiesenermaßen Flettnerscher Originalarbeiten an Baudenkmälern verschiedener Länder mit der Ornamentik und dem skulpturellen Schmucke des Heidelberger Schlosses. Das Buch ist ein weiterer schätzenswerter Beitrag zur Lichtung des bisher undurchdringlichen Dunkels, das über der Geschichte der künstlerischen Entstehung des Otto-Heinrichsbaus lagerte und wird als solcher von Kunsthistorikern und Architekten, Architektursammlungen und Bibliotheken, technischen Hochschulen und Kunstakademien und nicht zuletzt auch von einem kunstliebenden Publikum lebhaft begrüßt werden.

BAND II.

R. BURCKHARDT, CIMA DA CONEGLIANO.

Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Ein Beitrag zur Geschichte Venedigs. Mit 31 Abbildungen in Autotypie. Eleg. kart. Preis 12 Mk.

Wer Venedigs Kunst liebt, wen der Übergang von der herb archaischen Kunst zur hoch klassischen fesselt, der findet in diesem dem schlichten Maler Cima da Conegliano gewidmeten Versuch reiche Anregung und edlen Genuß, denn auch dieser bis jetzt noch wenig bekannte Künstler hat viel zum Werden der großen Kunst beigetragen.

Die Bedeutung des Künstlers konnte erst gewürdigt werden, nachdem alle wichtigen Bilder persönlich studiert waren, nachdem versucht worden war, durch archivarische Forschungen und Stilkritik sie chronologisch einzureihen.

Es ist ein ganz neues Bild des venezianischen Malers, dieser liebenswürdigen heiteren Künstlernatur, entstanden, das dem Forscher und dem Kunstfreunde dadurch, daß dem Buche von allen wichtigen Bildern des Künstlers gute Abbildungen beigegeben sind, besonders willkommen sein wird.

Im Stil ist erstrebt, einfach und schlicht, aber wahr und warm das wiederzugeben was dem Verfasser bei seinen Studien über Cima zum Erlebnis geworden; dieses immer Höherstreben eines großen Künstlers in einer wunderbar fruchtbaren Zeit.

BAND III.

ERNST HEIDRICH, GESCHICHTE DES DÜRERSCHEN MARIENBILDES.

Gr.-8., XIV, und 209 Seiten mit 26 Abbildgn. in Autotypie. Eleg. kart. Preis 11 Mk.

Das Buch gibt zunächst einen wertvollen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Kunst Albrecht Dürers, indem es die eine inhaltlich und formal bestimmte Linie des Dürerschen Schaffens im Zusammenhange ihrer Entwicklung verfolgt: eine Geschichte des Dürerschen Marienbildes nicht im Sinne einer bloßen Aufreihung der einzelnen Mariendarstellungen, sondern im Sinne einer in sich geschlossenen und mit der Gesamtentwicklung Dürers zusammenhängenden notwendigen Folge. An zweiter Stelle erscheint das Buch als ein Ausschnitt aus einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit. Die Abbildungen geben 25 der schönsten und für die Entwicklung wichtigsten Zeichnungen und außerdem die Reproduktion eines bisher nicht beachteten Gemäldes, das als treue Kopie eines verlorenen Dürerschen Sippenbildes von 1508 bis 1509 erwiesen wird.

Fortsetzung siehe nächste Seite

BAND IV.

ERNST STEINMANN, DAS GEHEIMNIS DER MEDICIGRÄBER MICHEL ANGELOS.

Groß-Oktav, 128 Seiten mit 33 in Doppeltonfarbe gedruckten Abbildungen im Text und 15 Tafeln, davon 10 in Duplex-Autotypie. In eleg. Leinwandband. Preis 12 Mark.

Die Medici-Denkmäler von San Lorenzo boten von jeher Anlaß zu besonderen Betrachtungen. Sie schienen von allen Rätseln in der Kunst Buonarrotis das unbegreiflichste zu sein. Die endgültige Lösung des Problems darf daher das allgemeinste Interesse beanspruchen. Die Erfahrungen einer etwa zehnjährigen Tätigkeit und Beschäftigung mit Michelangelo legte der als Herausgeber des Sixtina-Werkes bekannte Verfasser in dem Buche in einer Form nieder, die als Verbindung höchster dichterischer Kunst mit vollkommenstem Wissen alles dessen, was alte und neue Forschung über den Künstler ergeben hat, bezeichnet werden kann.

Auf die Ausstattung des Bandes, der auch in den Abbildungen mancherlei Unediertes und außerdem einige neue Beiträge zum Problem der Flußgötter Michelangelos bringt, wurde die größte Sorgfalt verwendet.

BAND V.

HANS BÖRGER, GRABDENKMÄLER IM MAINGEBIET vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance.

Groß-Oktav, 78 Seiten mit 33 Abbildungen auf 28 Tafeln. Im elegantem Leinwandband. Preis 12 Mark.

Eine der wichtigsten Aufgaben der mittelalterlichen Kunst stellte das Grabdenkmal. Die Forschung hat dieses Spezialgebiet bisher verhältnismäßig wenig gepflegt, und doch sollte man, ganz abgesehen von den hohen künstlerischen Leistungen dieser Grabplastik, sich längst allgemeiner auf ihre grundlegende Bedeutung für die Datierung anderer Skulpturen besonnen haben. Das vorliegende Werk behandelt ein besonders bemerkenswertes Gebiet, das Maintal mit den Domen zu Bamberg, Würzburg und Mainz und ihren großen Reihen von bischöflichen Grabdenkmälern. Auch die Hauptorte des Mainlaufes sind in die Untersuchung mit hineingezogen.

Die besten und interessantesten Grabdenkmäler des Maintales sind in der Publikation auf 28 Tafeln vorzüglich wiedergegeben.

BAND VI.

ANDREAS AUBERT, DIE MALERISCHE DEKORATION DEP SAN FRANCESCO KIRCHE IN ASSISI. EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG DER CIMABUE-FRAGE.

Groß-Oktav, 149 Seiten mit 80 Abbildungen in Lichtdruck auf 69 Tafeln; davon eine farbig. In elegantem Leinwandband. Preis 36 Mark.

CIMABUE gilt heute für eine gewisse Richtung der modernen Kunstkritik, die immer mehr Anhänger findet, als ein Name ohne kunsthistorische Bedeutung. Hand in Hand mit dieser Unterschätzung des Meisters geht eine Vernachlässigung seiner von der Zeit schon stark mitgenommenen Werke, die langsam dem Verfall entgegengehen. Die Reste jener vorgiottesken Kunstepoche zeigen auch in ihrem traurig verwüsteten Zustande eine monumentale Größe und dekorative Werte, die sich mit Giottos Kunst wohl messen können, ja die Voraussetzung Giottos bilden. Von einer tiefen Bewunderung für die Kunst Cimabues getrieben, hielt es der Verfasser an der Zeit, nach jahrelangen ernsten Studien, das Cimabue-Problem von neuem aufzunehmen und dem Meister den ihm gebührenden Platz als Grundstein der italienischen Malerei zurückzugeben.

Der Wert der Publikation wird dadurch ganz besonders erhöht, daß darin auf nicht weniger als 69 Lichtdrucktafeln, wovon 1 farbig, ein überaus reiches, bis jetzt meist unpubliziertes Bildermaterial aus der Zeit Cimabues und Giottos der Forschung zugänglich gemacht wird.

Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.

BAND VII.

HERMANN VOSS, DER URSPRUNG DES DONAUSTILES. EIN STÜCK ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DEUTSCHER MALEREI.

Groß-Oktav, 223 Seiten Text mit 30 Abbildungen auf 14 Tafeln und im Text. In elegantem Leinwandband. Preis 18 Mark.

Wie der Untertitel verrät, ist es die Absicht des Verfassers, einen Beitrag entwickelungsgeschichtlicher Art zur deutschen Malerei zu liefern. Gegenstand war ihm dabei die Kunstübung der oberdeutschen, besonders der bayerischen Lande seit etwa 1450; Zweck der Arbeit ist, zu zeigen, wie aus einheimischen und fremden Vorbedingungen zusammen die Kunst des „Donaustiles", also Altdorfers und seines Kreises in weiterem Sinne, sich entfaltet hat. Von besonderem Interesse war die höchst eigenartige und überraschend bedeutende Persönlichkeit des Wolf Huber von Passau, dessen malerische Tätigkeit im ersten Teil der Arbeit erstmals zusammengestellt und gewürdigt wird. Während dann der zweite Teil den Kern der Untersuchung aufnimmt, wird im dritten der Aufbau der Elemente versucht, die den künstlerischen und geistigen Charakter des Donaustiles im Ganzen bedingen. Neben den so angedeuteten Hauptlinien des Buches findet sich eine größere Zahl von Nebenlinien eingezeichnet, die zur Erhellung einzelner kritischer Fragen bestimmt sind, zwei von ihnen bilden kleine Abhandlungen für sich und sind als Exkurse ans Ende gestellt.

BAND VIII.

OTTO HOERTH, DAS ABENDMAHL DES LEONARDO DA VINCI. EIN BEITRAG ZUR FRAGE SEINER KÜNSTLERISCHEN REKONSTRUKTION.

Groß-Oktav, 250 Seiten Text mit 25 Abbildungen in Lichtdruck auf 23 Tafeln. In elegantem Leinwandband. Preis 20 Mark.

In dem Abendmahl des Leonardo da Vinci verkörpert sich schlechtweg unsere Vorstellung von dem letzten Passahmahl Christi. Zu dieser Bedeutung des Werkes aber steht in innerem Widerspruch der ruinöse Zustand des Originals in S. Maria delle Grazie sowie auch der Umstand, daß mittelmäßigen Nachbildungen bisher die Vermittlerrolle überlassen bleiben mußte. Da das Original aus Pietätsgründen nur konserviert, niemals restauriert oder gar ergänzt werden darf, so läßt sich jener Widerspruch nur durch Erstellung einer den ursprünglichen Zustand des Originals wiedergebenden Kopie beheben, die jedoch eine vollständige und genaue Kenntnis der Komposition voraussetzt. Die Hauptaufgabe, die die vorliegende Publikation sich stellte, war demgemäß, das Werk Leonardos zu erkennen. Die Untersuchungen des zweiten und dritten und eines Teils des vierten Kapitels sind diesem Zweck gewidmet: dann erst konnte das zur Schaffung einer Musterkopie brauchbare Material, soweit es der heutigen Forschung zugänglich ist, nachgewiesen werden.

BAND IX.

JOHANNES SIEVERS, PIETER AERTSEN. EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST IM XVI. JAHRHUNDERT.

Groß-Oktav, ca. 176 Seiten Text mit 35 Abbildungen in Lichtdruck auf 34 Tafeln. In elegantem Leinwandband. Preis noch unbestimmt.

BAND X.

AUGUST L. MAYER, JUSEPE DE RIBERA (LO SPAGNOLETTO).

Groß-Oktav. Ca. 192 Seiten Text mit 59 Abbildungen in Lichtdruck auf 43 Tafeln. In elegantem Leinwandband. Preis noch unbestimmt.

Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.



